

DIE DARSTELLUNG DES HEILIGEN GEORG IN DER ITALIENISCHEN KUNST.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

OTTO FREIHERRN VON TAUBE VON DER ISSEN

AUS WEIMAR.

HALLE a. S.
HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & CO.
1910.

Referent: Professor Dr. **A. Goldschmidt.**

Graf Alvise Zorzi,
Inspektor der Monumente Veneziens,

in Ehrfurcht und Dankbarkeit

gewidmet

vom Verfasser.



Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

Der Gegenstand dieser Arbeit war, die Darstellungen des heiligen Georg in der italienischen Kunst nach verschiedenen Typen und nach deren Wandlungen zu betrachten. Diese Betrachtung mußte von mehreren Gesichtspunkten aus geschehen. So ergab sich die Einteilung der Arbeit in Abschnitte, die von den Darstellungen des Heiligen zu Roß und zu Fuß nach ihrer Komposition, nach der Tracht, nach den Waffen und Attributen, nach seinen Gesichtszügen und seinem Alter handeln; ein Abschnitt gilt der Frage, inwieweit besondere Farben bei Georgs-Darstellungen angewandt zu werden pflegten.

Naturgemäß hatte ich die Darstellungen von den frühesten mir bekannt gewordenen an zu verfolgen. Die Grenze jedoch, an der ich mit dem Schlusse Halt gemacht, bedürfte wohl noch einiger Rechtfertigung. Da außer wenigen, durch rituale Rücksichten weiter erhaltenen Typen, wie Christus, Maria und einigen anderen, bekanntlich seit mindestens dem Cinquecento die Kunst Typen nicht mehr darbietet, sondern individuelle Leistungen — da sich im Laufe der Arbeit auch ergab, daß bei der Darstellung unseres Gegenstandes schon die Blütezeit des Quattrocento von Typen abgekommen, wäre dort die natürliche Grenze gewesen. Immerhin aber ließen sich auch die Darstellungen diesseits jener Grenze unter mannigfachen Gesichtspunkten zusammenfassen; und — einmal vorgenommen — waren diese Zusammenfassungen vielleicht doch nicht zu verschweigen. Nun aber ließ sich keine zweite so natürliche Grenze mehr finden. Mit demselben Rechte, wie

auf die Nachfolger Jacopo Bellinis, auf Paris Bordone oder Veronese hätte die Untersuchung ausgedehnt werden können bis zu Tiepolo oder gar auf Neuere. Darum habe ich, wie es sonst auch oft üblich, mit dem Ende der »klassischen Zeiten« aufgehört, für das italienische Festland nachraphaelische Kunst nur ausnahmsweise, in Nachzüglern, berücksichtigt, von den Namen des langlebigeren Venedigs als späteste Tintoretto und Paolo Veronese genannt.

Außeritalische Darstellungen mußten herangezogen werden, soweit sie auf die italienischen anregend oder gar vorbildlich gewirkt haben. Deshalb war der Bearbeitung der italienischen Georgs-Bildnisse eine kurze Übersicht der byzantinischen voranzusetzen. Nordische Einflüsse sind namentlich von der Mitte des XIV. bis Anfang des XV. Jahrhunderts von Bedeutung gewesen; dortige Darstellungen sind darum stellenweise berücksichtigt worden.

Außeritalische, doch von Italien aus beeinflußte Darstellungen zu berücksichtigen, schien — obzwar statthaft — nicht notwendig.

Allen denen, die mich bei dieser Arbeit so freundlich mit Rat und Tat haben unterstützen wollen, möchte ich herzlichst danken. Besonders danke ich meinen verehrten Lehrern in den letzten Semestern, unter deren Leitung diese Arbeit von Statten gegangen, Herrn Professor A. Goldschmidt in Halle, B. Gräf und H. Lietzmann in Jena, ferner für bereitwillige Unterstützung und nützliche Winke Graf Alvise Zorzi zu Venedig, Herrn Oberst A. v. Kretschmar in Radebeul bei Dresden, dem langjährigen und verehrten Sammler und Kenner der Darstellungen unseres Heiligen, — Herrn Professor Pick in Gotha, Frau N. Helbig, Dr. Haseloff und Professor R. Delbrück in Rom, Dr. G. Frizzoni in Mailand, Herrn Professor Brockhaus, Herrn F. Gebhardt und Dr. Frhr. v. Hadeln in Florenz, E. R. D. Maclagan in London, Prof. Dr. F. Orestano in Palermo, G. A. Borgese in Turin.

Einleitung.

I. Zur Legende des heiligen Georg.[1])

Die älteste Handschrift einer Georgslegende ist in den Bruchstücken eines griechischen Palimpsestes der Wiener Hofbibliothek erhalten; Detlevsen, der sie herausgegeben,[2]) läßt sie spätestens im V. Jahrhundert geschrieben sein.[3]) Soweit sie erhalten, stimmt ihr Bericht überein mit dem zweier lateinischer Handschriften aus dem IX. Jahrhundert, der Codices Gallicanus[4]) und Sangallensis,[5]) mit den in mehreren Hand-

1) Literatur: Daniel Papebrooch in den Acta Sanctorum April 23 — Legenda aurea — F. Vetter: Der heilige Georg des Reinbot von Durne (Halle a. S. 1896), Einleitung: darin auch die Angabe und eingehende Erörterung der früheren Georgs-Literatur, in der besonders die russischen Arbeiten von Kirpičnikow und Weselowsky Aufschlüsse geben. — Friedrich: Der geschichtliche heilige Georg (in den Sitzungsberichten der Königl. Bayr. Akademie der Wissenschaften in München 1899. II). — Lucius: Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche (Tübingen 1904) S. 86 und 239ff. — H. Delehaye: Les légendes grecques des Saints Militaires (Paris 1909): Saint Georges; darin Angaben über die wichtigste Georgs-Literatur der letzten Zeiten.

2) In den Sitzungsberichten der phil.-hist. Klasse der k. k. Akademie der Wissenschaften zu Wien Bd. XXVII (1858) S. 383ff.

3) a. a. O.

4) 23. bibl. 1 Bollandiana — herausgegeben von Wilhelm Arndt in den Berichten über die Verhandlungen der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse Bd. XXVI. (1874.) S. 43ff.

5) St. Galler Stiftsbibliothek Nr. 550. — Fragmente derselben Legende enthält in der nämlichen Bibliothek die Handschrift Nr. 435. — Beide herausgegeben von Zarncke in den Berichten über die Verh. d. k. Sächs. Ges. d. Wissensch. zu Leipzig. Phil. hist. Klasse, Bd. XXVII. (1875.) S. 256ff.

schriften vorhandenen koptischen Texten[1]) und noch einigen anderen,[2]) sodaß man in jener ältesten Handschrift zu Wien die Überbleibsel einer Erzählung der nämlichen Legende vermuten darf, die sich in den jüngeren lückenlos vorfindet.

Nach dieser Legende ist Georg ein junger Kriegsmann höheren Ranges,[3]) der vor einem Könige oder Kaiser der Perser und dessen vielen Unterkönigen seines Glaubens wegen das Martyrium erleidet. Der oberste Herrscher heißt in den verschiedenen Handschriften Dadian, Dacian oder Datian, von den Unterkönigen einer Magnentius. Die Qualen Georgs sind zahllos; er wird unter anderem geschlagen, gerädert, in glühender Flüssigkeit gesotten, stirbt dabei mehrfach und wird wieder auferweckt. Dazwischen geschehen allerlei Wunder: vor allem bekehrt er den Zauberer Athanasius, der ihm auf Befehl des Königs einen Giftbecher reicht, ihm aber damit kein Leides antun kann; er bekehrt auch die Gemahlin des Herrschers, Alexandra; Athanasius wie Alexandra werden nach ihrer Bekehrung umgebracht. Er zerstört das Götzenbild des Apollo. Zuletzt wird er enthauptet. Vor seinem Tode betet er, Gott möge Feuer vom Himmel fallen lassen, das seine Gegner verzehre. Dies Gebet wird nach seiner Hinrichtung erfüllt.

Nicht soweit zurück läßt sich eine andere Fassung der Legende verfolgen.[4]) In ihr wird anstatt des fabelhaften Perserkönigs Diocletian genannt; die Unterkönige fehlen; nur Magnentius tritt auf, aber als Konsul. Die Zahl der Martern und Wunder Georgs ist hier geringer, er stirbt auch nicht

---

1) Herausgegeben und ins Englische übersetzt von E. A. Wallis Budge in Oriental Texts Series I: The martyrdom and miracles of Saint George of Cappadocia (London 1888).

2) Syrische, arabische, aethiopische Texte.

3) „comes super multos milites“ (Gallicanus); „tribunus“, der „bene egit militiam suam“ (Sangallensis); entsprechend drücken sich die koptischen Texte aus, die ihn ausdrücklich als jung und hübsch bezeichnen.

4) Ihr Urbild ist das griechische Georgs-Enkomium des heiligen Andreas von Kreta (abgedruckt in den A. A. S. S. April 23. S. XX—XXV der Analecten). VII.—VIII. Jahrhundert (s. Vetter op. cit. S. LI).

außer bei seiner endgültigen Enthauptung, bittet auch nicht um die Bestrafung seiner Feinde. Die übrigen Leiden und Taten, die wir oben angeführt, sind beiden Fassungen der Legende gemeinsam.

Die Person Georgs scheint geschichtliche,[1]) mythische[2]) und biblische[3]) Züge zu vereinigen; der Ursprung seiner Legende wird in Egypten vermutet;[4]) sie könnte aber auch syrischer Herkunft sein. Die erste sichere Nachricht von seiner Verehrung gibt Prokopius,[5]) der von der Gründung einer Georgskirche zu Byzanoi in Armenien durch Justinian erzählt. Zu der Zeit verehrten ihn auch die arianischen Ostgothen in Ravenna.[6]) Sein Kult scheint sich von Osten her über Byzanz nach dem Abendlande verbreitet zu haben.[7])

---

1) Vetter und Friedrich (op. cit.) sehen in ihm den antiathanasianischen Bischof Georgios von Alexandria, der unter Kaiser Julian von den alexandrinischen Heiden umgebracht wurde (361 oder 362 p. Chr.). Schon Isaac Pontanus in seiner Historia rerum et urbis Amstelodamensium (1611) lib. II Cap 4 p. 79 hatte diese Ansicht ausgesprochen.

2) Georg und Mithra s. v. Gutschmid: Über die Sage vom heiligen Georg als Beitrag zur iranischen Mythengeschichte in den Berichten über die Verh. der k. sächs. Ges. d. Wissenschaften zu Leipzig, Bd. XIII. (1861.) S. 182ff. — Andere Versuche Georg aus mythischen Gestalten abzuleiten, sind bei Vetter op. cit. S. LXXIV Anm. 167 angeführt.

3) Vgl. Vetter op. cit. S. XXXVII Anmerkung 98 nach Kirpičnikow.

4) s. Amélineau: Les actes des martyrs de l'église copte. (Paris 1890) S. 293.

5) *περὶ κτισμάτων* (de aedificiis) in Corp. Script. hist. Byzantinae Pars II Vol. III (Bonn 1838) S. 255.

6) s. im liber pontificalis des Abtes Agnellus (IX. Jahrhundert) bei Muratori, Scriptores rerum italicarum Tom II. Pars I S. 113: die Vita des Bischofs Agnellus von Ravenna (553—566) „igitur iste beatissimus omnes Gothorum ecclesias reconciliavit, quae Gothorum temporibus, vel regis Theodorici constructae sunt, quae Ariana perfidia et haereticorum secta (oder saeva) doctrina et credulitate tenebantur. Reconciliavit“: . . . es folgt die Aufzählung einiger reconciliierter Kirchen, dann heisst es weiter: „similiter et ecclesiam beati Georgii reconciliavit temporibus Basilii iunioris, sicut in ipso relegitur tribunali“.

7) Vgl. Marucchi: Eléments d'archéologie chrétienne Bd. III S. 268. — Gregorovius: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter Bd. V S. 168ff.

In Ostrom wird Georg unter die angesehensten Heiligen gerechnet; das trifft schon zu für das IX. Jahrhundert;[1]) er bekommt dort den Namen des Siegesverleihers (*τροπαιόφορος*); seit wann er ihn führt, ist nicht zu erweisen, doch gilt er nebst dem heiligen Demetrius den Herrschern der mazedonischen Dynastie (866—1057) als Schützer gegen die Araber und die nördlichen Barbaren.[2])

Als im Zeitalter der Kreuzzüge der Verkehr zwischen Ost- und Westeuropa ein so viel engerer geworden, stieg auch im Abendland das Ansehen dieses Heiligen, der dort zwar schon vorher[3]) bekannt war, aber nun zu einem der verehrtesten und volkstümlichsten wurde.

Auch erst um die Zeit der Kreuzzüge, sicher erst im XII. Jahrhundert, verlautet etwas vom heiligen Georg dem Drachentöter, als welcher er späterhin viel bekannter ist denn als Märtyrer. Man erzählt von ihm, er habe eine Königstochter, die einem Drachen zum Fraße ausgesetzt war, von dem Untiere gerettet; den besiegten Drachen habe sie auf sein Geheiß an ihrem Gürtel wie an einem Bande nach ihrer Stadt geführt, wo ihn dann Georg getötet habe; der Vater der Jungfrau habe sich dann mit ihr, seinem ganzen Hause und Volke taufen lassen.

In dieser Erzählung ist zweierlei zu unterscheiden. Die Tötung des Drachens und die Befreiung der Jungfrau. Das alte Bild des Drachens, wohl naturmythischen Ursprungs, war in die festen Bestandteile der christlichen Symbolik aufgenommen worden; es bedeutet das Böse, den Teufel, Heidentum, Ketzerei, alles, was dem rechten Glauben widersteht.[4]) Als Überwinder dieses Widerstandes konnte eigentlich jeder

---

1) s. Kondakow: Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, S. 297.

2) s. Kondakow a. a. O.

3) und zwar auch schon als Siegesspender. Heinrich II. gelobt ihm die Gründung des Bamberger Domes für einen Sieg. (Vita Heinrici). Die Verbindung zwischen Byzanz und Deutschland in der ottonischen Zeit mag hierzu beigetragen haben.

4) So erklären auch die A. A. S. S. die Drachentöterschaft Georgs.

Heilige als Drachenbesieger angesehen werden; in der Tat gelten auch viele dafür, darunter heilige Frauen, wie St. Margaretha.

Georg aber tötet den Drachen, um eine Jungfrau zu befreien. Dieser Zug unterscheidet seine Geschichte von der anderer christlicher Drachenbesieger und bewirkt, daß sie sich inhaltlich mit heidnischen Mythen deckt, z. B. dem der Perseus-Sage. Auch ist dieser Zug wahrscheinlich mythischen Ursprungs, obwohl man u. a. versucht hat, ihn christlich-symbolisch zu deuten.[1])

Es ist noch nicht bestimmt worden, ob Georg erst — wie so viele andere Heilige — nur für einen Drachentöter gegolten, und sich der Zug des Jungfrauenbefreiers erst dann auf ihn übertragen habe, oder ob er beide Züge zu gleicher Zeit erworben und so auf einen Schlag ohne Vermittlung der Eigenschaft eines Drachentöters an die Stelle der entsprechenden Mythosgestalten getreten sei.

Welches Volk zuerst auf den heiligen Georg die Drachentötersage übertragen, wird meist dahin beantwortet, es sei bei den Morgenländern geschehen. Doch fehlt es noch immer an Tatsachen, die sicher bewiesen, daß das Morgenland diese Vorstellung des Heiligen wesentlich früher gekannt habe als der Westen. Die nach den heutigen Umständen älteste Erwähnung des Drachenkampfes findet sich in einer lateinischen Handschrift des XII. Jahrhunderts;[2]) sie weist zwar auf ein griechisches Urbild zurück, und wir kennen auch dieses, doch

---

1) Cardinal Baronius in den adnotationes zum Martyrologium Romanum meint, die Jungfrau symbolisiere die Stadt oder das Land, die Georg zum Schutze gegen den symbolischen Drachen anriefen. (Vita dei sancti. Rom 1763 Bd. IV. S. 181.) — Die Acta Sanctorum wollen in der Jungfrau die Kaiserin Alexandra des Martyriums sehen.

2) Cod. lat. monacensis 14473 s. XII, abgedruckt bei Weselowsky in den gesammelten Abhandlungen für russische Sprache und Literatur der Kais. Akad. der Wissenschaften Bd. 21 Nr. 2. St. Petersburg 1880 („Sbornik imperatorskoi akademii nauk“) als Beilage VI (S. 210ff.) zu seinem dort enthaltenen Georgs-Aufsatz.

erst in späterer Niederschrift;[1]) sie kann daher nicht erweisen, daß diese Überlieferung im Osten wesentlich weiter zurückreiche wie im Westen.

Nicht anders sind die Aufschlüsse, die die bildlichen Darstellungen geben; die älteste uns bekannt gewordene Darstellung des Drachentöters Georg, die datierbar ist und wegen der Beischrift seines Namens zweifellos ihn vorstellt und nicht, wie andere, einen beliebigen christlichen oder heidnischen Drachentöter bedeuten mag, in dem man sich nachher gewöhnt hat, St. Georg zu sehen, ist die Münze des Regenten Roger von Antiochia (1112—1119);[2]) Roger aber war Abendländer, und nach weniger denn drei Jahrzehnten findet sich schon im Westen der Drachenkampf Georgs auf dem Domportal von Ferrara (1135).[3])

Allgemein bekannt wurden die Geschichten St. Georgs durch die legenda aurea des 1298 gestorbenen Jacobus a Voragine. Er erzählt den Drachenkampf, danach das Martyrium; er läßt den Heiligen unter einem „praeses“ (Statthalter) Dacian leiden; in seinem Berichte wird die allzu große Häufung von Ungeheuerlichkeiten der ersten Fassung des Martyriums, auf die seine Geschichte sonst zurückzuführen ist,[4]) nach der Weise der zweiten Fassung vermieden.

---

1) C. 92 mp. in der Ambrosiana zu Mailand, von Papebrooch gekannt und besprochen (A. A. S. S. S. 104), abgedruckt bei Weselowsky a. a. O. als Beilage V (S. 200 ff.). Sie ist nach Papebrooch von basilianischen Mönchen in Italien geschrieben worden, von Kirpičnikow als verhältnismäßig späte Handschrift angesehen.

2) Abb. in Schlumberger: Numismatique de l'orient latin Tf II fig. 11.

3) Georg mit dem Drachen und mit der Prinzessin findet sich auf den Fresken von Staro-Ladoga in Rußland, die in Prochorow: Christijanskija Drewnosti (= Christliche Altertümer) dem XII. Jahrhundert zugewiesen werden; die Kirche, darin sich diese Wandmalerei befindet, ist laut Chroniken angeblich 1114 oder 1116 gegründet. Die Inschriften an den Malereien sind griechisch; s. Prochorow op. cit. III Heft I S. 24.

4) Vgl. Vetter op. cit. S. LXIII.

II. Der heilige Georg in der byzantinischen Kunst.

Bevor die Darstellungen des heiligen Georg in der italienischen Kunst untersucht werden, ist es angebracht, einiges über seine Darstellungsweisen bei den Byzantinern zu sagen. Das wäre in ähnlichen Fällen erforderlich gewesen schon allein wegen der bekannten Tatsache des Zusammenhanges der frühen italienischen Kunst mit der byzantinischen; im Falle des heiligen Georg kommt noch dazu, daß er in Byzanz besonders verehrt wurde, daß sein Kult von dort nach Italien gebracht zu sein scheint, beides Umstände, die eine Vorbildlichkeit byzantinischer Georgsdarstellungen für Italien von vornherein wahrscheinlich machen.

In seiner Geschichte des byzantinischen Emails hat Kondakow im Abschnitte, der den heiligen Georg und Demetrius gilt, an Emaillen der Sammlung Swenigorodskoi zwei Darstellungsweisen des heiligen Georg für Byzanz unterschieden:[1]) I. den heiligen Georg als byzantinischen Patrizier in Hoftracht (Friedenstracht); II. den heiligen Georg in Rüstung als Krieger.

1. Der heilige Georg in Hoftracht.

Der heilige Georg in Hoftracht, — und entsprechend Demetrius, der andere heilige Krieger, — erscheinen in der Gewandung, die Kaiser Constantinus Porphyrogenitus in seinem Ceremonienbuch den Hofchargen vorgeschrieben.[2]) Ihre Hauptbestandteile waren ein langer Rock und darüber ein Mantel. Es gab den Mantel in zweierlei Arten, den kurzen Kriegermantel, *σάγιον* (= Sagum), und die lange *χλαμύς* (= Chlamys), beim Krieger gewissermaßen die Hofuniform; doch wurden beide Bezeichnungen nicht scharf unterschieden; das *σάγιον*

1) N. P. Kondakow: Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails. Frankfurt a. M. S. 297 ff.

2) s. Kondakow op. cit. S. 299 mit Hinweis auf Constantinus Porphyrogenitus: de caerimoniis aulae byzantinae: ed. Bonn (im Corpus scriptorum historiae Byzantinae) Bd. I. S. 187, 241—243 f., 255, 263.

war golden oder rot. Die χλαμύς trug man auch in anderen Farben, sowohl einfarbig, als auch bestickt mit geometrischen Mustern oder auch Figuren; sie wurde auf der rechten Schulter durch eine Spange zusammengehalten; an dem Rande der Chlamys, der über der Brust ihres Trägers herablief, befand sich, einen Teil der linken Brusthälfte bedeckend, ein viereckiges gesticktes Stück, das Tablium; es war stets von Goldstoff.[1]) Der Rock war ein einfarbiges Ärmelgewand. Auch davon gab es zweierlei Arten, die Kondakow, wohl nicht ohne Grund, nicht immer scharf unterscheidet.[2]) Es gab den breiten, breitärmeligen, in Gürtelhöhe zum Bausch gerafften Chiton, und das engere engärmelige στιχάριον (= Sticharium), das man unter dem Mantel trug, und zu dem ein Gürtel[3]) gehörte und reiche Überärmel (ἐγχείρια). Den Oberarm umzog beim Stichar ein gestickter Streif, — den Darstellungen nach von entsprechendem Stoff und Muster wie das tablium, — der clavus;[4]) Kondakow sieht in ihm einen Ersatz für die ehemalige Spange des nackten Armes. Zu diesem Anzuge trug man Halbstiefel — campagi.[5])

Jene Emaillen der Swenigorodskoischen Sammlung, an denen Kondakow die eben geschilderte Tracht für die genannten Heiligen nachweist, stammen aus einer nicht mehr vorhandenen Ikone, die sich im Kloster Djumati in Georgien befunden; sie gelten für byzantinische Arbeiten aus der 1. Hälfte des XI. Jahrhunderts, stellen aber Typen dar, die sich wohl schon vor dem X. Jahrhundert gebildet und eingebürgert haben.[6]) Von Georg wie Demetrius sieht man die Brustbilder in Vorderansicht;[7]) die Rechte haben sie vor die

1) s. Kondakow op. cit. S. 351.

2) s. Kondakow op. cit. z. B. S. 303.

3) s. Kondakow op. cit. S. 301 f.

4) Beim Chiton ist der Clavus ein senkrechter Streif am Gewande (s. die Medaillons der Apostel auf den Tafeln des angeführten Kondakowschen Werkes).

5) s. Kondakow op. cit. S. 303.

6) s. Kondakow op. cit. S. 271, 272, 289.

7) s. Kondakow op. cit. Tf. IX (Georg) X (Demetrius).

Brust genommen und halten mit ihr ein kleines Kreuz. Die Linke macht den Segensgestus. Sie tragen dunkelblaue Sticharien, Georg eine rote Chlamys, die mit goldenen Stickereien in der Art von Karten-coeurs bedeckt ist; Demetrius trägt den Mantel grün, bestickt mit Kreuzen und birnförmigen Perlen; die Tablien sind golden; ihnen entspricht am Arme der goldene clavus.

Nach Kondakow waren die Farben der Mäntel rot für Georg, grün für Demetrius nicht ohne Grund gewählt, zumal Demetrius nach Constantinus Porphyrogenitus[1]) in gewisser Beziehung zur Partei der Grünen (*πράσινοι*) stehe. Auch will er aus Georgs breitem rundem Gesicht mit dem krauslockigen Haar seine Charakterisierung als eines Syrers ableiten, während des Demetrius längliches Gesicht ein edles antikes Oval sei, das nebst dem langen, leicht (wellig) gekräusten Haar ihn als Griechen reiner Rasse kenntlich mache.[2]) Georg ist blond, Demetrius dunkel; beide haben junge, bartlose Gesichter.

In gleicher Tracht zeigt den heiligen Georg eines der Medaillons, das in Venedig der Schatz von San Marco bewahrt.[3]) Es ist ein byzantinisches Email aus der Zeit Basils II: Wir sehen Georg in Vorderansicht, jung, bartlos, in blauem Ärmelgewand und rotem Mantel mit goldgesticktem Tablium. Wir finden ihn in den gleichen Gewändern auf dem Emaillemedaillon des Buchdeckels von Cl. I Cod. gr. No. 53 der Bibliothek des Dogenpalastes, das schon dem XII. Jahrhundert angehört.[4])

In dieser Tracht werden die Heiligen auch in ganzer Gestalt stehend dargestellt: in Vorderansicht, mit der einen Hand vor der Brust ein Kreuz haltend, nicht anders wie

---

1) s. Kondakow, op. cit. S. 301.

2) s. Kondakow, op. cit. a. a. O.

3) s. Kondakow, op. cit. S. 209; ferner Pasini: Il tesoro di San Marco, Venezia 1885/86. Text S. 83 ohne Abb. Diese Emaillen stammen von einer Ikone, die sich ehemals in San Marco befunden hat.

4) s. Kondakow, op. cit. S. 194, 195; Abb. Pasini: op. cit. Tf. XIII.

auf ihren Brustbildern.[1]) Außerdem noch in anderen Stellungen.[2])

2. Der heilige Georg als Krieger zu Fuß.

Die Kriegstracht des heiligen Georg ist auf byzantinischen Darstellungen in der Regel die folgende: Ein Panzer, der entweder die Formen des Körpers nachahmt (z. B. beim Georg auf der Bronzeplatte der ehemaligen Sammlung Micheli zu Paris),[3]) oder die lorica (brigandine) von Leder, das an der Oberfläche mit übereinander sich legenden Metallschuppen oder aneinander gelegten viereckigen Metallplatten bedeckt ist (z. B. auf dem Triptychon Harbaville: Schuppenlorica;[4]) auf der Specksteinikone des Klosters Vatopedi auf dem Berg Athos: lorica mit viereckigen Platten).[5]) Unten schließt sich an den Panzer eine Art Schurz aus einer oder mehreren Reihen von länglichen Lederriemen (z. B. auf der eben erwähnten Specksteinikone von Vatopedi); solche Streifen, an den Schultern angebracht, die Oberarmflügel, schützen auch den Oberarm (z. B. auf der Specksteinikone aus Vatopedi); der Riemenschurz kann auch fehlen (z. B. Georg auf den Emaillen des Buchdeckels mit acht heiligen Kriegern im Schatze von San Marco).[6]) Unter dem Panzer trägt er den langärmeligen Rock, der bis zu den Knien fällt (s. die

---

1) Georg z. B. auf einem Elfenbein. Paris, Sammlung der Gräfin von Béarn. Abb. in Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. III Tf. I.

2) Vgl. Kondakow: Denkmäler christlicher Kunst auf dem Athos S. 117.

3) Abb. in Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. I S. 173; dort dem X. oder XI. Jahrh. zugewiesen.

4) Abb. in Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. I Tf. I; dort dem X. Jahrh. zugewiesen.

5) Abb. in Kondakow: Die Denkmäler der christlichen Kunst auf dem Athos S. 203 Fig. 81; dort dem XI. Jahrhundert zugewiesen. — Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. II S. 273 mit Abb.; dort dem X. Jahrh. zugewiesen. — Brockhaus: Die Kunst in den Athos-Klöstern S. 49.

6) X. Jahrh. Abb. Pasini: Il tesoro di San Marco Tf. II, Text S. 72; vgl. Kondakow: Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails S. 188 f.

Ikone von Vatopedi; den Buchdeckel im Schatze von San Marco), darüber den Mantel, der entweder in der Brustmitte oder über der rechten Schulter durch eine Spange zusammengehalten oder verknotet ist (verknotet z. B. auf der Bronze der ehemaligen Sammlung Micheli; im übrigen s. die anderen angeführten Beispiele). Auch der Mantel gerüsteter Heiliger kann ein Tablium haben (Triptychon Harbaville.[1]) Meist zieht sich um die Brust eine wagerechte, in eine Schleife geknüpfte Schärpe[2]) (sie fehlt z. B. dem heiligen Georg eines Steinreliefs aus Cherson, nun in der Petersburger Eremitage).[3])

Die Waffen sind Lanze, Schild, Schwert. Letzteres fehlt öfters; wo es vorkommt, wird es vom Heiligen entweder in der Hand gehalten oder an einem Gehenk über die rechte Schulter getragen.

So wird Georg meist stehend in Vorderansicht dargestellt. Wie es die Formgebung des byzantinischen Stiles mit sich gebracht, sind Stand- und Spielbein in der Regel kaum zu unterscheiden, Tiefe schaffende Momente mehr oder weniger übergangen, das Stehen nicht fest, eher angedeutet denn wirklich wiedergegeben.

Mit der Rechten hält er die senkrechte Lanze, die er meist von außen ziemlich hoch am Schafte anfaßt; der linke Arm ist gesenkt, die Hand faßt oben den Schild, der ein runder ist, aber durch perspektivische Verzeichnung manchmal dreieckartiges Aussehen bekommt, seltener wirklich spitzoval ist. Der Schild liegt in der Regel auf dem Boden auf; gemeint ist, daß der Heilige sich auf ihn stütze; manchmal hält ihn die Hand in der Schwebe. Dies ist die Stellung des Heiligen auf der Specksteinikone des Klosters Vatopedi auf dem Berg Athos aus dem XI. Jahrhundert;[4]) auf der

1) Das Tablium fehlt dort gerade bei Georg; es haben es aber andere, gleich ihm gerüstete Krieger.

2) Vgl. H. v. Rohden: Die Panzerstatuen mit Reliefverzierung in: Bonner Studien aus der Altertumswissenschaft, Reinhard Kékule gewidmet, (Berlin 1890) S. 6.

3) Abb. Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. I S. 13; dort dem X., XI. Jahrhundert zugewiesen.

4) s. S. 10 Anm. 5.

Bronzeplatte der ehemaligen Sammlung Micheli in Paris;[1]) seines Emaillebildnisses auf dem Buchdeckel mit den acht heiligen Kriegern im Schatze von San Marco.[2]) Dieser Art gehörten überhaupt die meisten byzantinischen Darstellungen des Heiligen an: St. Georg auf den Mosaiken des Klosters St. Lucas in Phokis (XI. Jahrhundert),[3]) auf Bleisiegeln, z. B. dem des 1071 gestorbenen Manuel Komnenos[4]) und vielen anderen.[5])

Diese häufigste Darstellungsweise, die wir den Typus A nennen wollen, wird durch verschiedentliche Abwechslungen geändert: So unter anderem:

A 1: Die Linke hält statt des Schildes das Schwert: auf einem byzantinischen Bleisiegel;[6]) auf den Münzen, wo Georg neben einem Kaiser stehend erscheint.[7])

A 2: Die Rechte faßt die Lanze, nicht hoch, sondern — herabhängend — unten an. Die Linke hält den Schild: byzantinisches Bleisiegel.[8])

---

1) s. S. 10 Anm. 3.

2) s. S. 10 Anm. 6.

3) Nach der Beschreibung bei Charles Diehl: l'église et les mosaiques du couvent de St. Luc en Phocide S. 61.

4) s. Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 572 mit Abb.

5) s. Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 190, 219, 599, 570 (spät, nach 1261), 572, 573, 582, 594, 606, 612, 632, 639, 669, 670, 708, 729; ferner Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. III, S. 429; — Georg in gleicher Stellung neben anderen Heiligen bei Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 150 (= épop. byz. Bd. III S. 322) S. 692, 695.

6) s. Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 681 (Georg neben Theodor).

7) Statt der Lanze ist es hier entweder ein hochstämmiges Kreuz, das Georg in der Rechten hält; der Kaiser hält es zugleich mit: s. Sabatier: Description générale des monnaies byzantines frappés sous les empereurs d'Orient. Paris u. London 1862. Bd. II, Tf. LIII, Nr. 15, Nr. 17, Tf. LIV, Nr. 1, Nr. 13, Nr. 14, Tf. LVII, Nr. 18, s. auch W. Wroth: Catalogue of the imperial byzantine coins in the British Museum Bd. II, Tf. LXXII, 3, 4 — oder statt des Kreuzes ein Labarum: Sabatier. op. cit. II. Tf. LIII, Nr. 16, s. auch W. Worth op. cit. Bd. II, Tf. LXVIII, 2.

8) s. Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 144.

A 3: Die Rechte wie vorher; die Linke liegt an der Schwertscheide unterhalb des Schwertgriffes: Triptychon Harbaville.[1])

Einem Typus B wollen wir die Darstellungen des Heiligen zurechnen, auf denen er die Lanze mit der Rechten so hält, daß sie seinen Körper schräg überschneidet: auf den uns bekannt gewordenen Beispielen verläuft ihr Schaft von links unten nach rechts oben über die linke Schulter; die Linke hält den Schild: der heilige Georg des Steinreliefs aus Cherson in der Petersburger Eremitage;[2]) der eines Elfenbeins im museo archeologico zu Venedig (Dogenpalast, sogenannte stanza gialla).[3])

Bei diesen Stehfiguren kommt auch dem Mantel des Heiligen oft eine kompositionelle Bedeutung zu, indem er hinter ihm herabhängend seiner Gestalt eine Art Hintergrund bietet (so auf vielen der Bleisiegel).

Dem Typus B des stehenden Heiligen verwandt sind die Brustbilder Georgs; hier verläuft die Lanze meist schräg über seine rechte Schulter; statt ihrer auch die Klinge eines Schwertes. Die Linke hält den Schild, dessen oberstes Stück in der rechten Bildecke zu sehen ist: zahlreiche byzantinische Münzen,[4]) Bleisiegel, darunter solche vom X. bis XI. Jahrhundert,[5]) geschnittene Steine.[6])

---

1) s. S. 10 Anm. 4.

2) s. S. 11 Anm. 3.

3) s. Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. II S. 49; dort dem XI. oder XII. Jahrhundert zugewiesen. Ehemals in der Sammlung Morosini-Gatterburg.

4) s. Sabatier: Description des monnaies etc. Bd. II Tf. LVI No. 10, Tf. LVII No. 13, Tf. LX No. 6, No. 8 (hier verläuft die Lanze über die linke Schulter wie beim stehenden Typus B) Tf. LXV No. 1 (mit Schwert), s. auch W. Wroth: op. cit. Bd. II, Tf. LXII, 15, 16, 17. LXXII, 16, 17.

5) s. Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 115, 128, 240, 282, 328, 339, 363, 498 (X. XI. Jahrh.), 522, 541, 573, 615, 618, 622, 634 (X. XI. Jahrh.), 713, 725; diese alle mit Lanze, S. 620 mit Schwert. (Auf einem Siegel in Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. III S. 457 ist Georg ohne jede Waffe zu sehen.)

6) Im Wiener Hofmuseum: Specksteinkameo aus dem Ende des XI. Jahrhunderts; s. Arneth: Monumente des k. k. Münz- und Antiken-

Auf den Brustbildern wird der Mantel des Heiligen in der Regel über der rechten Schulter zusammengehalten.

Ein Kniestück ist die älteste der drei wundertätigen Georgs-Ikonen im Athoskloster Sographu.[1]) Die Lanze verläuft von rechts unten nach links oben wie auf den Brustbildern, wird aber mit der Linken gehalten. Die Rechte hält unter dem Griffe das abwärts gerichtete Schwert.

Doch weder durch die beschriebene Tracht, noch durch die Stellungen ist der heilige Georg von anderen heiligen Kriegern der Byzantiner unterschieden, darunter an erster Stelle Demetrius und die beiden Theodore, — der Stratelatos und der Tiron, — zu nennen sind, ferner Eustathius, Mercurius, Prokopius (und andere).

Den reinen Typus A können wir für Theodor nachweisen: Mosaik des Klosters St. Lucas in Phokis (X. Jahrhundert); Miniatur im Menolog des Kaisers Basils II.; Goldbronze im British Museum;[2]) Neben Georg auf dem Elfenbein des museo archeologico im Dogenpalast zu Venedig;[3]) Bleisiegel;[4]) Münzen.[5]) — Ebenso Demetrius: Emaille des Buchdeckels mit acht heiligen Kriegern im Schatze von San Marco (der Georg in derselben Stellung zeigt);[6]) Gold-

kabinetts zu Wien: die Cinquecentokameen; Anhang: byzantinische und neuere christliche Kameen. S. 130 Abb. Tf. XXII. — Gemme No. 41 (Heliotrop); s. Arneth. op. cit. S. 129 No. 5 Abb. Tf. XXII. Vgl. Gemme No. 34 (ohne Beischrift des Heiligennamens, daher nicht notwendiger Weise Georg). — Auf dem Kameo hat Georg die Lanze, auf der Gemme das Schwert.

1) s. Kondakow: Denkmäler christlicher Kunst auf dem Athos. S. 178 Abb. Tf. XXIII; dort dem XI. XII. Jahrhundert zugewiesen. Vgl. Brockhaus op. cit. S. 91.

2) Abb. dieser drei Darstellungen bei Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. II. S. 196 (vgl. S. 12 Anm. 3); II S. 184, III S. 293.

3) s. S. 13 Anm. 3.

4) z. B. Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 681, 692, 695 (auf allen drei Siegeln neben Georg).

5) s. Sabatier: Description générale etc. Bd. II Tf. LV No. 2 Theodor und der Kaiser das Kreuz haltend.

6) s. S. 10 Anm. 6.

medaillon von Drivasto;[1]) Bleisiegel;[2]) Münzen.[3]) — Andere heilige Krieger: Eustathius, Mercurius, Prokopius, Theodor Tiron auf dem nämlichen Buchdeckel im Schatze von San Marco.[4])

A[1]: Theodor: Mittelfigur der Bronzeplatte des Berliner Kaiser Friedrich-Museums;[5]) Demetrius: Specksteinrelief im Louvre (etwas abweichend).[6])

A[3]: Demetrius: Mosaiken von St. Lucas in Phokis;[7]) Münzen.[8])

B: Die beiden Theodore und Eustathius auf dem Triptychon Harbaville.[9]) Theodor Stratelatos auf dem Buchdeckel mit den acht heiligen Kriegern im Schatze von San Marco.[10])

Wie die Brustbilder St. Georgs sind auch die der Heiligen Demetrius und Theodor auf Münzen und Siegeln.[11])

Hieraus ergibt sich, daß man in der byzantinischen Kunst nicht so sehr von Darstellungstypen der einzelnen heiligen Krieger reden kann, als von Typen des heiligen Kriegers[12]) überhaupt, unter denen verschiedene heilige Krieger

---

1) Abb. Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. I S. 585.

2) s. Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. z. B. S. 361, 379.

3) s. Sabatier: Description générale etc. Bd. II Tf. LXII No. 12, No. 17. Wroth op. cit. Bd. II Tf. LXXVI, 5 (allein), Tf. LXV No. 5 Tf. LXVI No. 2 (mit dem Kaiser das Labarum haltend).

4) s. S. 10 Anm. 6.

5) Abb. Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. II S. 493.

6) Abb. Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. II S. 45. Die Linke am Griff des Schwertes, dessen Richtung hinter den Beinen des Heiligen links abwärts verläuft. Neben der linken Schulter wird die im Rücken hängende Tartsche sichtbar.

7) Abb. Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. II S. 545 (vgl. S. 12 Anm. 3).

8) s. Sabatier: Description générale etc. Bd. II Tf. LXV No. 11.

9) s. S. 10 Anm. 4.

10) s. S. 10 Anm. 6.

11) s. Sabatier: Description générale Bd. II cf. LXVII No. 3 (Demetrius), Tf. LXII No. 6 (Theodor); — Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 171, 240 (Demetrius) — S. 20 (Theodor).

12) Vgl. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig S. 142 zur Haltung der heiligen Krieger in der byzantinischen Kunst.

unterschiedslos abgebildet werden können; die Typen unterscheiden sich untereinander durch die Lage und Haltung der Arme und Waffen; die Möglichkeit, noch andere Typen, wie die beschriebenen, darzustellen, war da und ist auch tatsächlich ausgestaltet worden. (Doch haben wir sie bei den uns bekannt gewordenen Bildnissen an keinem des heiligen Georg, nur an denen anderer heiliger Krieger feststellen können.)[1])

Der heilige Krieger wurde auch sitzend abgebildet: So Demetrius auf einer nun verschwundenen Ikone in einem der Athosklöster: Er saß in Vorderansicht auf einer Art Thron, hielt mit der Linken die Schwertscheide, deren Richtung nach rechts abwärts ging. Die Rechte faßte am Griffe das ziemlich stark aus der Scheide gezogene Schwert; sie war sonach ziemlich hoch gehoben. Die Bewegung läßt sich nicht mit Notwendigkeit auf Ziehen oder Einstecken deuten.[2])

Es bleibt nun zu untersuchen, ob sich die byzantinischen Darstellungen des heiligen Georg vielleicht durch die Farben der Kleidung oder durch seine Gesichtsbildung von denen der anderen heiligen Krieger unterscheiden.

---

1) z. B. der heilige Demetrius (Paris, Sammlung der Gräfin v. Béarn), den Schlumberger in der épop. byz. Bd. III S. 129 abbildet; dem XI. XII. Jahrhundert zugewiesen: Mit der Rechten hält er die Lanze wie Typus A. hoch angefaßt; mit der Linken zieht er den Mantel am Zipfel um seine rechte Hüfte und hält zugleich mit ihr ein schräg gerichtetes Bündel Pfeile; vgl. hierzu S. 36 Anm. 1 wegen der Mosaiken von Monreale. — Andere Stellungen heiliger Krieger sind z. B. die des Demetrius auf der Petersburger Steinplatte aus Cherson (s. S. 11 Anm. 3) und auf einer Specksteinplatte im Louvre (Abb. Schlumberger: L'épopée byzantine Bd. II S. 57): die Rechte schultert das bloße Schwert; die Linke faßt die Scheide. — Vertauschungen von rechts und links geben gleichfalls Änderungen: so zeigt der Heilige rechts auf der Berliner Bronzeplatte (s. S. 15 Anm. 5) eine Vertauschung der Motive von rechts und links des Typus A[1].

2) s. Kondakow: Denkmäler christlicher Kunst auf dem Athos S. 197 Abb. Fig. 76. — vgl. auch die Münze bei Sabatier: Descript. générale etc.: Tf. LXVI No. 11: Der Kaiser und Demetrius thronen nebeneinander, zusammen ein Kreuz haltend. Mit der andern Hand hält Demetrius über seine Schulter das Schwert.

Kondakow scheint in der Erörterung über die Heiligen Georg und Demetrius die rote Farbe vom Mantel Georgs für etwas nicht ganz Zufälliges angesehen zu haben. In der Tat findet sich Georg auf mehreren älteren Darstellungen im roten Mantel: so — abgesehen vom besprochenen Emaillebildnis — auf den Mosaiken in St. Lucas in Phokis[1]) (bei Kriegstracht), auf einer musivischen Ikone aus dem XII. bis XIII. Jahrhundert im Kloster Xenophontos auf dem Athos (Friedenstracht).[2]) Doch auf dem Buchdeckel mit den acht heiligen Kriegern im Domschatz zu Venedig ist Georgs Mantel blau. Auch der Mantel des Demetrius ist darauf nicht grün, sondern blau;[3]) von bläulichen Tönen ist er auf der musivischen Ikone in Xenophontos,[4]) weiß auf den Mosaiken von St. Lucas.[5]) Auf den Swenigorodskoischen Medaillons (Friedenstracht) haben Georg wie Demetrius dunkelblaue Röcke, auf dem Buchdeckel in Venedig rote; auf den Mosaiken in St. Lucas ist Georgs Rock blau, der des Demetrius violett, auf den Ikonen von Xenophontos Georgs Rock lila, der des Demetrius rot.

So bieten auch die Farben keine sicheren Unterscheidungsmöglichkeiten zwischen Georg und Demetrius und gleichfalls auch den anderen Kriegern.

Für die verschiedenen kriegerischen Heiligen sind aber verschiedene Gesichtsmerkmale allerdings in Gebrauch gewesen. Sie finden sich zwar in verhältnismäßig sehr später Zeit im Malerbuche vom Berg Athos[6]) beschrieben, aber ein

1) Nach der Beschreibung bei Charles Diehl: L'église et les mosaiques du couvent de St. Luc en Phocide S. 61.

2) s. Kondakow: Denkmäler christlicher Kunst auf dem Athos. S. 117 (Georg ist nicht abgebildet, nur Demetrius). — Brockhaus: Die Kunst auf den Athosklöstern S. 97 bezeichnet sie als nicht später als das XIV. Jahrhundert.

3) s. S. 10 Anm. 6.

4) s. S. 17 Anm. 2.

5) s. S. 17 Anm. 1.

6) s. die französische Übersetzung in Didron: Manuel d'Iconographie grecque et latine (Paris 1845) S. 321, 322, 398, — griechisch in Denis de Fourne: manuel d'iconographie chrétienne (St. Petersburg 1909) S. 157.

Blick auf die älteren Darstellungen überzeugt, daß das der späte Ausdruck früherer Uberlieferung ist.

Theodor Stratelatos soll zwar jung dargestellt werden, doch mit „schilfkolbenartigem"[1]) Bart und gelocktem Haar, Theodor Tiron schwarzhaarig mit langem, die Ohren bedeckendem Haar. Georg und Demetrius sollen jung sein, ersterer bartlos, letzterer mit Schnurrbart. Von den minder häufigen Heiligen soll Procopius jung und bartlos dargestellt werden, Mercurius jung mit beginnendem Bartwuchs, Eustathius grauhaarig mit rundem Bart.

Diese Regeln sind in der Tat fast ganz befolgt worden, wobei zu bemerken ist, daß beide Theodore spitz zulaufende Vollbärte haben, die sie von Mercurius und Eustathius unterscheiden. Unter sich sind sie aber kaum verschieden. Bartlose Theodore sind Ausnahmen.[2])

Mercurius und Eustathius haben rundlich abgeschnittene Vollbärte.

Demetrius wird manchmal mit keimendem Bart dargestellt,[3]) meist aber ganz bartlos; wenigstens in älterer Zeit auch ohne Schnurrbart.[4])

Zwischen Procopius und Georg ist kein Unterschied. Da letzterer sehr viel mehr verehrt wurde, wird man in der Regel nicht fehl gehen, wenn man bartlose junge heilige Krieger ohne Namensbeischrift nicht für Procopius hält. Dann aber fragt es sich noch, ob man Georg darin sehen soll oder Demetrius. Hier nun hatte Kondakow an der Stelle, auf die wir schon Bezug genommen, als Merkmale für Georg ein

---

1) Griechisch „*βουρλογένης*", was Didron mit „jonciforme" = binsenförmig übersetzt; *βοῦρλον* heißt auf neugriechisch die Binse. Gemeint ist aber wohl, daß der Bart wie ein Schilfkolben länglich und schwarz sein soll.

2) s. Sabatier: Description générale etc. Bd. II Tf. LXVI No. 5 Theodor, durch Beischrift gekennzeichnet, als Brustbild ohne Bart auf einer Münze.

3) Die musivische Ikone in Xenophontos nach Brockhaus: die Kunst in den Athosklöstern S. 156.

4) Demetrius mit Schnurrbart findet sich z. B. auf Münzen. s. Sabatier: Description générale Bd. II Tf. LXII No. 12, No. 17.

breites Gesicht und lockiges Haar, für Demetrius ein langes Gesicht und schlichtes Haar angegeben; beim ersteren sollte ein asiatischer, beim letzteren ein hellenischer Gesichtstypus zur Darstellung gebracht worden sein. Doch bei der Besprechung der musivischen Ikonen in Xenophontos auf dem Athos[1]) findet Kondakow an Georg wie an Demetrius im Gesicht ein „attisches Oval", während ihn bei beiden die krummen Nasen und zusammengezogenen Brauen als östliche Züge berühren. Aber Demetrius ist dort schlichthaarig, Georg hat auf dem Kopfe drei schematisch übereinander gelegte Lockenreihen, die Kondakow für seine „typische" Haartracht erklärt.

Gehen wir nun einige Darstellungen durch, besonders solche, wo sich Georg neben Demetrius befindet, so zeigt die Steinplatte der Eremitage den Demetrius zwar mit langem Gesicht, langgeschlitzten Augen, schlicht aufgekämmtem Haar; Georg mit breitem Gesicht, rundlichen Augen, gelocktem Haar, dessen Locken sich bis hinter die Ohren herabkräuseln. Aber auf der Bronzeplatte der ehemaligen Sammlung Micheli sind die Gesichter aller eher länglich geformt, gerade Demetrius trägt die von Kondakow für Georg als charakteristisch erwähnte Haartracht; Georg aber hat langes, reiches, lockig bis über die Schultern fallendes Haar. Kein Unterschied findet sich auf den Emaillen im Dom-Schatz von S. Marco und bei den durchweg breiten Formen des Goldmedaillons von Drivasto.

Auf dem Triptychon Harbaville ist Georgs Gesicht eher breit zu nennen, aber so ist auch das des Demetrius und sind auch die der anderen Heiligen. Georgs Haar fällt in längeren Büscheln ihm in die Stirn; bei länglichem Gesicht finden wir auf dem Elfenbein im Dogenpalast Georg mit einer Haartracht, die aus einzelnen sehr gewölbten, dem Scheitel parallel laufenden Haarwellen besteht, die über der Stirn einen Kranz von Schneckenlocken bilden. Auf dem Mosaik in St. Lucas in Phokis hat Georg ein längliches Gesicht.[2])

---

1) s. S. 17 Anm. 2.

2) Nach der Beschreibung bei Diehl; vgl. S. 17 Anm. 1.

Auf die Ikone von Vatopedi und auf die ältere der wundertätigen Georgs-Ikonen vom Athos treffen Kondakows Kennzeichen zu. Man steht auch durchaus unter dem Eindruck, daß diese Kennzeichen die Regel für die Darstellungen Georgs bildeten. Hat doch wohl Kondakow seine Anschauung auf Grund des reichsten Materials gewonnen, indes wir nur nach wenigen Beispielen haben urteilen können und sonach Recht tun, uns auf einen solchen Kenner der byzantinischen Kunst und ihrer Ableger in Rußland zu verlassen. Allein an Ausnahmen hat es nicht gefehlt. Wir haben einmal sogar den heiligen Georg mit Schnurrbart dargestellt gefunden.[1])

Zu nennen ist noch als ein einzelner Zug, daß auf der älteren wundertätigen Georgsikone auf dem Athos der Heilige mit einem diademartigen Stirnbande geschmückt ist.[2])

Eine Gepflogenheit war es, die heiligen Krieger zu mehreren zusammen darzustellen. Das Malerbuch vom Berg Athos schreibt vor, in der Gegend der beiden Sänger-*κλῆροι* der griechischen Kirche rechts Georg, links Demetrius darzustellen.[3]) Didron bemerkt, es finde sich über dem Haupteingange der griechischen Klöster die heilige Jungfrau gemalt, die die „Türhüterin“ genannt wird (*παναγία πορτατίσσα* oder *θυρώρα*), beschützt von den zwei Erzengeln Gabriel und Michael oder von Georg und Demetrius.[4])

Georg und Demetrius sind zusammen dargestellt z. B. auf der Petersburger Steinplatte aus Cherson,[5]) Georg und Theodor z. B. auf dem Elfenbein im museo archeologico von Venedig.[6]) Darstellungen mit drei heiligen Kriegern sind häufig: z. B. die Bronzeplatte im Berliner Kaiser Friedrich-

---

1) Auf einer Münze: s. Sabatier: Description générale etc. Bd. II Tf. LIII No. 17, mit Beischrift des Namens.

2) s. S. 14 Anm. 1.

3) s. in der französischen Übersetzung bei Didron op. cit. S. 433.

4) s. Didron op. cit. S. 448.

5) s. S. 11 Anm. 3.

6) s. S. 13 Anm. 3.

Museum,[1]) die Bronzeplatte der ehemaligen Sammlung Micheli[2]) u. a. — Darstellungen mit mehreren heiligen Kriegern, darunter Georg und Demetrius, sind der Buchdeckel mit den acht Kriegern im Domschatz in Venedig,[3]) das Triptychon Harbaville[4]) und sein Ebenbild in der vatikanischen Bibliothek.[5]) Auf musivischen Kirchendekorationen bilden die heiligen Krieger besonders zusammenhängende Gruppen: so in St. Lucas in Phokis,[6]) in der Sophienkirche zu Kiew.[7]) Millet[8]) findet es verwunderlich, wenn das nicht auch in Daphni der Fall gewesen wäre. Ähnliches aus späterer Zeit in den Athosklöstern findet sich bei Brockhaus besprochen.[9])

3. Der heilige Georg zu Pferde, namentlich als Drachentöter.

Darstellungen des heiligen Georg zu Pferde in der byzantinischen Kunst, die älteren Zeiten zuzuweisen wären, sind verhältnismäßig selten, und vom bekannten Material ist noch manches nicht abgebildet worden.[10]) Das Malerbuch

---

1) s. S. 15 Anm. 5.

2) s. S. 10 Anm. 3.

3) s. S. 10 Anm. 6.

4) s. S. 10 Anm. 4.

5) Publiziert von Baron Kanzler: Gli avori dei musei profano e sacro della Biblioteca Vaticana Tf. VII.

6) s. Diehl, op. cit. S. 61.

7) s. Ainalow & Rjedin: Die Sophien-Kathedrale in Kiew. (Kiewosofiskii ssobor) St. Petersburg 1889 S. 101.

8) s. Millet: Le monastère de Daphni: histoire, architecture et mosaiques S. 89.

9) s. Brockhaus: Die Kunst in den Athosklöstern. Tf. XIV. Verteilungsplan der musivischen Bilder in der Kirche von Dochiariu. — Die Kirche ist von 1568. s. S. 60; — in Xenophontos S. 81 — in der Trapeza von Dionisiu. S. 285.

10) Erwähnungen solcher nebst Beschreibung z. B. bei Rott: Kleinasiatische Denkmäler S. 91 (auf der Insel Nis XIII. Jahrhundert); S. 252 (in Suwasa XIII. Jahrhundert). — Mehrere Darstellungen, nicht älter wie das XIV. Jahrhundert, bespricht Charles Diehl: L'art byzantin dans l'Italie méridionale S. 124, 130, 138, 143, vgl. S. 165 wegen ihrer Datierungen.

vom Berg Athos übergeht diese Darstellungsweise mit Stillschweigen. Desto häufiger sind jüngere Darstellungen, so auf russischen Ikonen, auf italo-byzantinischen, die sich in einigen italienischen Museen (Neapel, Ravenna), in San Giorgio de'Greci zu Venedig und von Zeit zu Zeit im Venezianischen Kunsthandel finden. Byzantinisch-kaukasische Darstellungen, darunter auch ältere, sind von der Gräfin Uwarow publiziert worden.[1])

Die bei dem Konservativismus der byzantinischen Kunst naheliegende Annahme, daß sich in diesen neueren Darstellungen die älteren Typen fortgepflanzt haben, wird dadurch bestätigt, daß die wenigen uns bekannt gewordenen älteren Darstellungen in ihren Grundzügen mit den neueren übereinstimmen.

Das gilt von den folgenden:

1. Ein heiliger Georg auf einem Siegel aus der letzten Komnenenzeit.[2]) (Die Dynastie regiert bis ins Ende des XII. Jahrhunderts).
2. Die heiligen Georg und Demetrius eines byzantinisch-sicilianischen Triptychons aus dem XIII. Jahrhundert im Museum zu Palermo No. 582 (Inventar No. 19).
3. Ein Steinrelief aus Kiew mit zwei heiligen Reitern. Es stammt aus den Ruinen des dortigen Klosters des Theodor Stratelatos. So ist der bärtige Reiter darauf als Theodor, der junge lockige wohl als Georg anzusehen.[3])

---

1) In den Materialien zur Archäologie des Kaukasus Heft X (materijaly po archeologii kawkasa, wypusk X). — Diese Mitteilungen verdanke ich der Güte von Frau N. Helbig in Rom und der Verfasserin, Gräfin Uwarow in Moskau.

2) Abb. in Schlumberger: Sigillogr. de l'emp. byz. S. 502. Auf Siegeln dieser Zeiten ist die Darstellung des berittenen Drachentöters Georg eine Seltenheit. s. Schlumberger a. a. O.

3) Abb. in Prochorow: Christliche Altertümer. (Christijanskija Drewnosti) Ser. III. Das Theodor-Kloster in Kiew ist im XII. Jahrhundert gebaut worden, das Relief aber ist jünger s. op. cit. S. 15.

4. Die heiligen Georg und Demetrius auf den Wandmalereien der Grotta di San Biagio bei Brindisi (schon aus dem XIV. Jahrhundert).[1])
5. und 6. Der heilige Georg auf Medaillons aus einer rötlichen Glaspasta (XII. Jahrhundert). Eins im British Museum; ein anderes in der Sammlung des Obersten v. Kretschmar in Radebeul bei Dresden.

Da in den Haltungen der einzelnen Heiligen, von denen wir Georg, Theodor, Demetrius reitend angefunden haben, keine wesentlichen Unterscheidungen zwischen den einzelnen vorkommen, so fügen wir noch hinzu:

7. den heiligen Theodor einer Kamee im Berliner Kaiser-Friedrich Museum aus dem XII. Jahrhundert.
8. denselben Heiligen auf einem ovalen Medaillon von rötlicher Glaspasta im Museo Nazionale zu Florenz, Sammlung Carrand No. 1237 (XII. Jahrhundert).

Alle diese reitenden Heiligen führen mit erhobenem Arme einen Lanzenstoß abwärts gegen einen unter dem Rosse liegenden Gegner, während hinter ihrer Schulter ihr Mantel nach hinten weit abflattert. Soweit der Gegner nicht durch Beschädigung unkenntlich geworden ist, ist er

eine ungeflügelte Schlange: auf dem Siegel, den Medaillons aus Glaspasta, auf der Kiewer Platte (beim Georg der Grotta di San Biagio?)

eine geflügelte Schlange: beim Georg des Bildes in Palermo, beim Theodor der Berliner Kamee und dem der Glaspasta in Florenz.

ein Mensch: beim Demetrius des palermitaner Bildes.[2])

---

1) Abb. in Diehl: L'art byzantin dans l'Italie méridionale S. 61 und in Bertaux: L'art dans l'Italie méridionale Tf. IV. Diese Malerei stammt nach Diehl aus dem XIV. Jahrhundert (S. 60 f.), nach Bertaux ist sie jünger als das XII. Jahrhundert (s. 149 f.).

2) Der Gegner in Menschengestalt scheint mit Vorliebe dem Demetrius zugeteilt worden zu sein. Byzantinische Darstellungen der Art im engsten Sinne sind uns nicht bekannt geworden; daß Demetrius aber so auf italo-byzantinischen Darstellungen vorkommt und auf russischen, läßt

Der Lanzenstoß wird so geführt, daß der Reiter sich ein wenig seitwärts zur Vorderansicht wendet und den Arm mit der bewaffneten Hand entweder 1, hinter sich hochhebt; der Stoß geht schräg nach vorwärts nieder. Oder 2, er streckt den Arm vor sich aus, ihn mehr oder weniger hebend, und sticht etwa senkrecht vor sich hinab: so der heilige Demetrius in der Grotta di San Biagio; der heilige Theodor auf der Kiewer Steinplatte.

Zuerst hat Albert Dumont darauf aufmerksam gemacht, daß die byzantinischen Darstellungen der Heiligen Georg und Demetrius die Typen des in den unteren Donauländern und in Thrakien verehrten „thrakischen Heros“ oder „thrakischen Reiters“ wiederholen,[1]) von dem uns viele Darstellungen erhalten sind; Dumont hat auch zuerst die Tatsache berichtet, daß in den Kirchen Rumeliens und Bulgariens antike Reliefs dieses Heros heute als Darstellungen Georgs verehrt werden.[2])

---

eine gemeinsame Wurzel dieser Darstellungsart in Byzanz annehmen. In Italien findet sich diese Darstellung auf der Wandmalerei der Grotte Santa Margherita bei Casalrutta; der Mensch trägt Diakonenkleid (s. Diehl op. cit. S. 142); ferner auf einer späten byzantinisch-venezianischen Ikone im Museum von Ravenna No. 345. Da Demetrius einmal auch einen Drachen mit der Beischrift *Ἄρειος* tötet, so in einer namenlosen Grotte der gravina von Massafrá (s. Bertaux op. cit. S. 146), pflegt man auch in dem Menschen den Arius zu sehen. In Rußland gilt er für den Tataren Mamai nach Prochorow (op. cit. S. 15 Anmerkung), der diese Darstellungsweise auf den Sieg des Großfürsten Demetrius von Moskau über Mamai 1380 zurückzuführen sucht, wogegen aber die Darstellungen in Italien sprechen.

1) s. Dumont: mélanges d’archéologie ed. Homolle: Paris 1892. S. 219: „Ce héros continue d’être adoré sous le nom de St. Georges. Sa ressemblance avec ce personnage chrétien, tel que la peinture byzantine, aujourd’hui invariable, le représente, est evidente . . . la ressemblance est frappante.“ — S. 291 „le cavalier thrace est tout à fait semblable au St. Georges et au St. Dimitri de la peinture byzantine“. — S. 625. „le St. Georges paraît copié du cavalier thrace.“ — Vgl. auch Bayet: L’art byzantin. S. 78.

2) s. Dumont op. cit. S. 219 über das Herosrelief, das als St. Georg in der armenischen Kirche zu Philippopel verehrt wird. — Vgl. auch A. D. Mordtmann: Historische Bilder vom Bosporus in „Bosporus 1907“

Der thrakische Heros wird reitend abgebildet,[1]) meist auf einem Pferde, das galoppiert, sich in solchen Fällen etwas seitwärts wendend und mit hinter dem Haupte erhobenem Arm einen Lanzenstoß schräg abwärts nach vorne auf einen Gegner führend; hinter ihm flattert der Mantel ab; der Gegner ist in der Regel ein jagdbares Tier,[2]) seltener eine Schlange.[3]) Was nun Roß und Reiter anlangt, so unterscheidet sich der Heros nicht wesentlich von vielen anderen antiken Reiterdarstellungen: Seine Darstellungen bilden nur einen Sonderfall, der anschaulich garnicht vom allgemeinen abweicht, von jenem Typus sprengender kämpfender Reiter, die schon um das V. Jahrhundert a. Chr. vorkommen; z. B. der Reiter der Stele des 394 a. Chr. im korinthischen Kriege gefallenen Dexileos auf dem Kerameikos zu Athen[4]) (394/95 a. Chr.). Dieser Reitertypus war sehr verbreitet; er findet sich auf Sarcophagen (sog. Alexandersarcophag,[5]) griechische und römische Hippolytussarcophage).[6]) So oder ähnlich ließen

(bei Otto Keil, Konstantinopel) namentlich S. 14. Dumonts Beobachtungen sind mir noch freundlichst durch Herrn Prof. J. Hampel aus Budapest brieflich bestätigt worden.

1) Publiziert sind Herosdarstellungen von V. Dobruski in den archeologičeski iswestija na norodnija musei Kn I Sofia 1907 (archäologische Mitteilungen aus dem National Museum Buch I) Fig. 28—40, 42—47, 51—56, 63, 66, 67, 69, 80—87, 89—99, 103, 106, 109, 111—121. — Ferner von J. Hampel in den „Archeologiai Ertesitö“ 1903 und 1905. — Vergleiche auch Julius Ziehen im Archäologischen Anzeiger 1904 S. 11 ff. zu Hampels Aufsätzen in den Archeologiai Ertesitö.

2) z. B. ein Eber auf Fig. 30—32 bei Dobruski; u. a.

3) So auf den steinernen Votivreliefs Fig. 43 und Fig. 90 der Publikationen Dobruskis. — Auf kleinen Bleitäfelchen, davon sich mehrere im Budapester Nationalmuseum befinden, reitet der Heros öfters im Schritte weg über einen Menschen oder einen Fisch. s. die Abbildungen bei Hampel in den Archeologiai Ertesitö 1903 (S. 343, 347, 348, 349 und Arch. Ert. 1905 S. 13).

4) Abb. Conze: die attischen Grabreliefs No. 1158.

5) s. Hamdy-Bey et Théodore Reinach: Une necropole royale à Sidon Tf. XXVI, 1, XXVII, XXIX, XXX, XXXI.

6) s. Robert: Die antiken Sarcophagreliefs Bd. III Tf. XLVII. Fig. 152c, Tf. XLVIII Fig. 154c, Tf. L Fig. 160b, 160c, Tf. LII Fig. 164, Tf. LIII Fig. 165, 166, Tf. LIV Fig. 167, 168, Tf. LV Fig. 169—171.

sich auch die römischen Kaiser, ihre Feinde niederwerfend, auf Münzen darstellen;[1]) auch auf den Kaisermünzen kommt statt des menschlichen Gegners die Schlange vor.[2])

Der heilige Georg des byzantinischen Siegels aus der späteren Komnenenzeit gleicht am meisten dem Reiter kaiserlich-römischer Münzbilder; auch gerade dem Reiter mit der Schlange der Münze des Constantius II.[3])

Auf den antiken Reiterdarstellungen lassen sich zweierlei Beinhaltungen unterscheiden. Einige Reiter beugen das Bein vom Knie ab stark zurück wie beim Anspornen, die anderen halten es vom Knie ab etwas vorgestreckt. (Stele des Dexileos mit zurückgebogenem Bein; die Panathenäen-Reiter vom Parthenon-Fries mit vorgestrecktem; Beinhaltungen beider Art auf dem sogenannten Alexander-Sarcophage.) Unter den Darstellungen des galoppierenden Heros überwiegen die mit zurückgebogenem Beine.[3]) Daneben war aber die Darstellung von Reitern mit vorgestrecktem Beine nicht in Vergessenheit geraten.[4]) Beide Haltungen finden sich bei den Münzreitern.[5])

---

1) s. die Abbildungen in Henry Cohen; description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales (Paris 1880—92): Claudius (Bd. I S. 254), dann seit Trajan (Bd. II S. 69 No. 508) bis zu den Söhnen Constantins (Bd. VII). — Eine Münze vom gleichen Reitertypus aus dem I. Jahrhundert a. Chr. ist abgebildet bei Sabatier: Iconographie d'une collection de 5000 médailles Tf. V No. 6.

2) Münze des Constantius II (ohne Waffe in der Hand; sie vollführt nur eine Geste) s. Cohen op. cit. Bd. VII S. 443 No. 23. Die Umschrift der Münze „debellator hostium" erklärt, was die Schlange bedeutet.

3) Vorgestreckte Beine finden sich bei den Heros-Darstellungen eines andern Typus, wo das Pferd nicht galoppiert, sondern schreitet, der Reiter nicht kämpft; aber auch beim galoppierenden Heros; z. B. Dobruski Fig. 44.

4) Meist vorgestreckte Beine bei den Reitern der Marc-Aurels-Säule.

5) Reiter mit zurückgebogenen Beinen sind die Regel. Die andere Haltung auf den Abbildungen bei Henry Cohen op. cit. Bd. III S. 134 (Domitian), Bd. VI S. 346 (Probus).

Was die Pferde betrifft, so hat man anspringende mit federndem Sprunggelenk (Stele des Dexileos) und gestreckt galoppierende zu unterscheiden. Bei den Herosdarstellungen finden sich in der Regel die gestreckt galoppierenden; desgleichen auf den Münzen.[1])

Die byzantinischen heiligen Reiter haben die vorgestreckten Beine; diese sind bei den reduzierten Formen des byzantinischen Styles steif geworden, ohne jede Biegung im Kniegelenk, meist auch sind sie unnatürlich kurz und dünn; auch die Arme, Lanzen, Pferdebeine sind dünn. Die Silhouette des hinten abflatternden Mantels zeigt nach byzantinischer Art oft einen ungebrochenen, nach oben gebogenen oder gar gebuckelten oberen Rand, wie sich das auch schon bei den Mänteln der spätantiken Zeit, und gerade bei Darstellungen des thrakischen Heros gefunden.[2]) Die Gangart des Pferdes ist nicht mehr recht zu bestimmen; im Gegensatze zum Reiter haben sich ihre Tiere seit der Antiken sehr gewandelt; Pferde mit federnden Sprunggelenken fehlen.

Auch die Darstellungen mit vorgestrecktem Arme lassen sich auf die antike Kunst zurückführen. Beinahe ist es die Armhaltung bei der Allocution. Kleine Darstellungen des thrakischen Heros auf Bleitäfelchen zeigen eine Allocutions-Stellung;[3]) so reitet er mit vorgestreckter Hand über einen Menschen oder einen großen Fisch weg. Nahe lag es, den Reiter, der mit der Gebärde der vorgestreckten Hand über einen Gegner hinwegritt, zum lanzenstoßenden Reiter zu machen, der ihn vernichtete. Diese Wandlung kann sich

1) Pferde mit federnden Sprunggelenken s. Cohen op. cit. Bd. I S. 254 (Claudius); vielleicht ist auch die Münze auf S. 134 in Bd. III so aufzufassen (Domitian).

2) So bei den Heroen auf den Bleitäfelchen, vgl. S. 25 Anm. 3. Aber auch auf den Votivreliefs mit dem Heros. z. B. bei Dobruski Fig. 46, 82.

3) s. Archeologiai Ertesitö 1903 S. 343, 347, 348, 349; 1905. S. 13. Auch diese Gebärde läßt sich bis in noch ältere Zeiten verfolgen. So zeigt sie der Reiter auf einer Tetradrachme Philipps II. von Makedonien. (Abb. im Katalog der Sammlung Philippsen in Kopenhagen Tf. VI 495.)

auch auf Darstellungen außerhalb der thrakischen Reiterabbildungen vollzogen haben, wiewohl es vielleicht doch nicht bedeutungslos ist, daß sich die Vorstufe tatsächlich an ihnen feststellen läßt.[1])

Was die einzelnen Formen anlangt, so hat auch hier die entsprechende Reduktion durch den byzantinischen Styl stattgefunden.

Demnach lassen sich diese beiden Arten der byzantinischen heiligen Reiter, die wir nach ihrer Lanzenführung unterschieden, als Fortsetzungen antiker Darstellungen ansehen. Wir fassen sie für den Zweck dieser Arbeit beide zusammen unter der einen Bezeichnung, die durch ihre Herkunft gerechtfertigt erscheint: der des „klassischen Reitertypus".

Die heiligen Reiter dieses Typus werden gern zu Paaren dargestellt; in diesem Falle läßt man sie einander entgegenreiten: so die Reiter des Palermitaner Triptychons, der Kiewer Platte, der Grotta di San Biagio.[2]) Auch dieses Gegenüberstellen ist antik und findet sich gerade oft bei den Darstellungen des thrakischen Reiters;[3]) aber auch andere

1) Einwenden läßt sich hiergegen, daß sich ein solcher Übergang nur vollzogen haben könne, wenn schon dem unbewaffneten Reiter, der über den Menschen oder den Fisch reitet, die Absicht, den Menschen oder Fisch zu töten, beigelegt werden durfte. So wie nun diese Darstellungen — wenigstens die des thrakischen Reiters — sind, lassen sie sich unbefangener Weise kaum anders deuten und werden vielleicht auch wirklich das Überreiten eines Gegners haben vorstellen sollen. Daß eine Waffe garnicht nötig war, um die feindliche Absicht des Reiters auszudrücken, beweist auch die Inschrift „debellator hostium" auf der Münze des Constantius II, der mit unbewaffneter rückwärtsgestreckter Hand über die Schlange reitet. Wie gering der Schritt vom Reiter mit der vorwärtsgestreckten unbewaffneten Hand zum lanzenstoßenden ist, zeigt ein Vergleich zwischen den erwähnten Darstellungen des thrakischen Heros und dem Theodor der Steinplatte zu Kiew.

2) Vgl. auch die Beschreibungen bei Rott op. cit. S. 91, 252.

3) In Stein: Dobruski: Fig. 118, 120; andere im Museum zu Budapest. Auf Bleitäfelchen s. S. 25 Anm. 3. Auf geschnittenen Steinen s. Archäol. Ert. 1903.

antike Reiter wurden einander gegenübergestellt, so die Dioskuren.[1])

Was nun die Beziehungen der heiligen Reiter vom „klassischen Typ“ gerade zum thrakischen Heros anlangt, so ist ihre Übereinstimmung auffallend groß; aber der thrakische Heros ist als Darstellung — wie schon bemerkt — nicht wesentlich von anderen antiken Reiter-Darstellungen verschieden; die byzantinischen Reiterheiligen gleichen auch diesen. Naheliegend war es ja gewesen, den christlichen Siegesverleiher und Sieger so darzustellen, wie man aus vorchristlicher Zeit her gewohnt war, sich einen Sieger — Gott, Heros oder Kaiser — vorzustellen. Diese Vorstellung aber war zur Genüge schon durch andere Darstellungen — nicht nur die des thrakischen Heros — verbreitet; die Münzbilder allein hätten schon genügen müssen, um sie allgemein geläufig zu machen. So liegt denn keine Notwendigkeit vor, den christlichen byzantinischen Reitertypus gerade vom thrakischen Heros abzuleiten, ehe nicht noch Gründe hinzukommen, die dieser an sich nicht unwahrscheinlichen Annahme[2]) begründende Sicherheit verliehen.

Der heilige Georg findet sich auch antiken Reitern in ruhiger Gangart nachgebildet ohne den Gegner unter dem Pferde. So auf einer Specksteinplatte im Museum von Angers[3]) und auf einer anderen im Bargello.[4])

Das Berliner Kaiser Friedrich-Museum besitzt auf einer byzantinischen Bronzeplaquette des XII. (?) Jahrhunderts eine Darstellung des reitenden Heiligen, die sich nicht dem klassischen Typus unterordnen läßt. Sie gehört vielmehr

---

1) s. Steinrelief mit Dioskuren publ. v. J. Hampel in Archeologiai Ertesitö 1905 S. 11.

2) Wir neigen durchaus dazu, diese Ableitung für richtig zu halten und dem thrakischen Heros eine größere Bedeutung vielleicht auch in der Geschichte des Georgs-Kults und seiner Legende zuzuschreiben; halten aber diese Fragen einstweilen, was uns anbetrifft, noch nicht für spruchreif.

3) Abb. in Schlumberger: L'épopée byzantine II S. 132.

4) No. 1239 der Sammlung Carrand. Im Katalog (S. 292) als byzantinisches Werk des XII. Jahrhunderts verzeichnet.

einer Gruppe von Darstellungen an, deren berühmteste der reitende Kaiser des Elfenbein-Diptychons Barberini im Louvre[1]) sein dürfte. Bezeichnend für diese Darstellung ist, daß sich das Pferd auf den Hinterbeinen erhebt, eine scharfe Wendung mit dem vorderen Teile aus der Seitenansicht heraus zum Beschauer zu vollführt und den Kopf so sehr zurücknimmt, daß man ihm auf seine andere Seite sieht; der Reiter, dem hinter den Schultern der Mantel abflattert, hat sich im Sitze gleichfalls zur Seite gewandt, daß man seinen Oberkörper in Vorderansicht sieht; der Kopf ist noch weiter nach der Seite gedreht; in der erhobenen Hand faßt er die Lanze, die er senkrecht herabstößt. Mit dieser Haltung stimmt diejenige des heiligen Georg auf der Berliner Bronzeplaquette ganz überein. Typisches an diesen Darstellungen ist das Abweichen von der reinen Seitenansicht, die wir auf den Darstellungen des klassischen Reitertypus gefunden, und die Wendungen der vorderen Teile des Pferdes, namentlich in Hals und Kopf, aus dem Bilde heraus. Střygowski[1]) hat am beschriebenen Diptychon und anderen Darstellungen nachzuweisen versucht, daß dieser Typ mit den Wendungen in den Vorderteilen des Reittiers egyptischen Ursprunges sei; ohne seine Gründe nachprüfen zu wollen und ohne Erörterung der Frage, ob dieser Typus nicht vielleicht doch ein hellenistischer sei, fassen wir darum die Darstellungen dieser Art unter der Bezeichnung des „egyptischen Typus“ zusammen.

Zu bemerken ist noch, daß mit jener Střygowskischen Darstellungsform, die wir den „egyptischen Reitertypus“ nennen, nicht das zu verwechseln ist, was Střygowski selbst den „koptischen Reiterheiligen“ genannt hat,[2]) eine Bezeichnung, die weniger der Form bei den Darstellungen als dem

1) Abb. Venturi: Storia dell'arte italiana Bd. I S. 399 Fig. 166 und bei Střygowski: Hellenistische und koptische Kunst im Bulletin de la société archéologique d'Alexandrie No. 5 (Wien 1902); s. dort die Abb. S. 15, 21, 26 und in Střygowski: Koptische Kunst Tf. XVII.

2) s. Střygowski: Der koptische Reiterheilige und der heilige Georg: in der Zeitschrift für egyptische Sprache und Altertumskunde Bd. 40. — Střygowski: Koptische Kunst S. 195, 213, 302/303.

Inhalt der Darstellung gilt. Der koptische Reiterheilige mag sowohl in Gestalt des „egyptischen Typus“ als auch in reiner Seitenansicht erscheinen. Da nach Střygowski jeder Heilige der koptischen Kirche als Reiter dargestellt werden konnte,[1]) ward von ihm der Ausdruck geprägt, um damit die Darstellungen aller der benannten und unbenannten koptischen Reiterheiligen zusammenzufassen, darunter sich auch St. Georg befinden kann.

Auch der koptische Reiterheilige wird oft einen Gegner bekämpfend dargestellt. Dieser ist viel öfter von menschlicher Gestalt, als der Gegner auf byzantinischen Reiterdarstellungen. Außerdem findet sich die Schlange,[2]) auch vierfüßige[3]) Raubtiere.

Von Darstellungen Georgs mit dem Untier und der Prinzessin aus byzantinischem Kunstgebiete ist uns nur ein

---

1) s. Střygowski: Der koptische Reiterheilige etc. S. 50: unter einer solchen Reiterdarstellung könne jeder Heilige, der Ortsheilige, Constantin, auch Christus gemeint sein.

2) Unter den als Georg bezeichneten koptischen Reiterheiligen befindet sich ein Menschentöter auf dem Temperabild des Berliner Kaiser Friedrich Museums im koptischen Saal; es stammt aus der Mamelucken-zeit, ist also ziemlich spät (mitgeteilt von Herrn Dr. O. Wulff). — Der heilige Sisinnios als Menschentöter publ. in Jean Clédal: Le monastère et la nécropole de Baouît in den mémoires publiées par les membres de l'institut français d'Archéologie orientale du Caire Bd. XII (1904) Tf. LV, LVI. — Über Salomon als Menschen- und Schlangentöter s. Střygowski, Koptische Kunst S. 303 u. a. und Paul Perdrizet: *Σφραγὶς Σολομῶνος* in der revue des études grecques XVI (1903) S. 47 u. a. — Häufig ist der heilige Georg als Menschentöter im Kaukasus dargestellt; siehe die Abbildungen im Buche der Gräfin Uwarow (vgl. S. 22 Anm. 1). Vgl. außerdem Kirpičnikow: Der Heilige Georg und Egorij Chrabry: im Journal des Ministeriums für Volksaufklärung (Žurnal ministerstwa narodnago proswěščenija Dez. 1879 — Febr. 1879) Februar 1879 S. 200.

3) So unterm Heiligen Reiter des Elfenbeinreliefs der Domkanzel zu Aachen. (Abb. bei Střygowski im Bulletin V.) — Ferner runde Spiegelkapsel, abgeb. im Katalog der Auktion vom 1. Mai 1899 bei Helbing in München S. 25; ein Medaillon s. Jean Maspero: bracelets-amulettes d'époque byzantine in Annales du service des antiquités de l'Egypte Bd. IX (1908) S. 249, 7 (gütigst mitgeteilt von Herrn Prof. Střygowski).

Beispiel bekannt geworden, das schon dem XII. Jahrhundert zugewiesen wäre: Das Fresko der Georgs-Kirche von Staro-Ladoga in Rußland.[1])

---

1) Abb. s. Prochorow op. cit. Ser. II Heft III; besprochen und datiert dort Heft I S. 10, Heft II S. 15; — vgl. auch S. 6 Anm. 3; — eine andere alte Darstellung desselben Gegenstandes auf einer Ikone, seinerzeit im Besitze von Pogodin, wird bereits dem XIII. Jahrhundert zugewiesen. (S. Vetter op. cit. S. LXXXIII nach Kirpičnikow.)

Kap. I.

Der heilige Georg auf den Mosaiken Italiens.

Auf den Mosaiken Italiens ist der heilige Georg nur zu Fuß dargestellt worden; sowohl in Hoftracht als auch in Kriegstracht.

Auf den sizilischen Mosaiken finden sich Darstellungen des Heiligen je einmal auf denen des Domes von Cefalú (1148), der Martorana (um 1145) und der Cappella Palatina zu Palermo (2. Drittel des XII. Jahrhunderts), zweimal auf denen des Domes von Monreale (Ende des XII. Jahrhunderts). Zweimal ist er dargestellt in ganzer Gestalt als Krieger: so sieht man ihn im Dome von Cefalú im zweiten Bildstreifen (von unten) an der rechten Chorwand, neben ihm nach byzantinischer Art noch andere heilige Soldaten: rechts (vom Beschauer aus) Demetrius, dem sich weiter Nestor anschließt; links, durch das Fenster von ihm getrennt, einer der heiligen Theodore. In Monreale steht Georg in der heiligen Kriegerschar, die sich auf dem Bogen befindet, der das Presbyterium vom Bema scheidet: es sind ihrer dort sechs; drei zu jeder Seite des ansteigenden Bogens; Georg ist der oberste links, neben ihm steht als oberster rechts Theodor (Stretelatos nach Gravina),[1]) neben Georg tiefer steht Mercurius, ihm entsprechend rechts Demetrius; dann folgen zu äußerst zwei heilige Krieger, deren Verehrung mehr in der lateinischen Kirche blühte: Johannes und Paulus, die julianischen Märtyrer. Die Brustbilder Georgs in den Medaillons der Martorana und

---

1) Gravina: il duomo di Monreale S. 124.

der Cappella Palatina befinden sich gleichfalls unter denen anderer heiliger Krieger, die aber, wie auch er, nun alle in Friedenstracht dargestellt sind. In der Martorana befindet sich Georg unter sechs, in der Cappella Palatina unter acht anderen Heiligen, beide Male an besonders betonter Stelle, nämlich als mittelster unter ihnen; in der Cappella Palatina sieht man ihn auf dem linken Vierungsbogen, dem Bogen, der das Presbyterium von der Protesis scheidet, in der Martorana auf dem rechten Vierungsbogen. Die anderen heiligen Krieger daneben sind in der Martorana rechts von Georg; Demetrius, Nestor, Artemius; links Theodor Tiron, Mercurius, Procopius; weitere seiner sonstigen Genossen finden sich auf anderen Bogen außer auf dem, der nach dem Altar zu liegt und Bildnisse heiliger Bischöfe aufweist: so sind Theodor Stretelatos und Eusthatius am linken Vierungsbogen angebracht, dessen Mitte — gegenüber Georg — Egyptens heiliger Krieger Menas einnimmt. In der Cappella Palatina schließen sich an Georg nach dem Altare zu Procopius, Eusthatius, Sebastianus, Hippolytus, nach der anderen Seite Theodor, der, weil an anderer Stelle Theodor Tiron ausdrücklich als solcher bezeichnet vorkommt, Theodor Stretelatos ist, Artemius, dann ein Heiliger, dessen Beischrift bei einer Restauration für alle Zeiten verdorben worden,[1]) und Bacchus. Andere heilige Krieger befinden sich auf der nächsten Medaillonreihe der Protesis: darunter Demetrius, Nestor, Theodor Tiron.

Diese, von Byzanz her gewohnte Einordnung Georgs unter anderen heiligen Kriegern ist bei den Medaillons nicht beobachtet worden, die die inneren Wände und den Bogen des Fensters in der Mitte der Hauptapsis des Domes von Monreale zieren. Das Bildnis Georgs, der hier als Krieger gekennzeichnet ist, steht über dem des Basilius in der linken Innenseite des Fensters, im Bogen oben befindet sich das des

1) s. Buscemi: Notizie della basilica di San Pietro detta la cappella regia palatina, raccolte ed esposte. (Palermo 1846) S. 37. Die Nachrichten aus diesem Werke, das die Berliner Bibliothek nicht besitzt, verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Francesco Orestano zu Palermo. — Der Heilige wird wohl am ehesten Sergius sein.

Diakon Vinzenz, gegenüber Georg Saturninus, darunter Gregor der Große.

Was des Gesichtes Form und Typus anlangt, so ist Georg auf allen diesen Darstellungen blond, jugendlich, bartlos; die einzelnen Heiligen sind voneinander am schärfsten auf dem Mosaik von Cefalú unterschieden: Georg hat ein breites rundliches Gesicht mit großen runden Augen und Zügen, die an Darstellungen der späten Antike erinnern. Demetrius und Theodor haben längere Gesichter mit scharfen Adlernasen. Demetrius hat schlichtes glattes Haar, während wir bei Georg die für ihn in Byzanz beliebten drei Reihen schematischer runder Löckchen finden. Eher breite Gesichtsformen zeigen auch die George der zwei — stark renovierten — Medaillons von Palermo, doch sind in dieser Hinsicht die anderen Heiligen von ihnen, wie uns scheint, nicht besonders unterschieden; auf beiden finden wir an Georg die dreireihigen Haarlocken, am ausgesprochendesten auf dem Bild der Cappella palatina. In der Martorana ist Demetrius, dessen Bild nicht sehr erneuert zu sein scheint, durch schlichtes, gescheiteltes Haar von Georg unterschieden; auch scheint er einen kleinen Schnurrbart zu haben, vielleicht sogar an Kinn und Wangen einen leichten Flaum.[1]) In Monreale sind alle Gesichtsformen länger und schmäler geworden, auch bei Georg; seine Haare sind in dreireihigen Locken übereinandergelegt.

Die Theodore sind bärtig. Mercurius hat in Monreale einen kurzen Vollbart.

Die Haltungen dieser Heiligen sind dieselben wie bei den heiligen Kriegern in der byzantinischen Kunst:

In Cefalú stützt sich Georg mit seiner Linken auf den Schild wie das byzantinische Urbild A. Mit der anderen Hand trägt er die Lanze schräg gelehnt über seine rechte Schulter

---

1) Die Dämmerung im Raume hindert, dieses ganz deutlich zu erkennen. Der Schnurrbart ist auch auf der Abbildung bei Kutschmann, Meisterwerke der saracenisch-normannischen Kunst in Sicilien und Unteritalien Tf. V zu sehen.

gleich den byzantinischen Brustbildern. In Monreale hält er die Lanze ähnlich, nur schräger und sie etwas höher greifend; die Linke faßt den Mantel etwas über Gürtelhöhe, sodaß er sich zwischen Unterarm und Leib einbauscht und nur die Hand darunter sichtbar werden läßt. (Auch die anderen Krieger zeigen von Byzanz her geläufige Haltungszüge.)[1]) Die Tracht ist die der Krieger auf byzantinischen Darstellungen: die lorica mit Riemenschurz, in Cefalú auch mit Armflügeln. Den Panzer umziehen in Cefalú zwei horizontale glatte Bügel. Auf beiden Darstellungen trägt Georg um die Brust wagerecht eine Schärpe. In Monreale hat sein Rock außer den langen engen Ärmeln noch weite halblange Überärmel. Die Füße stecken in Cefalú in Strümpfen und halblangen Zugstiefeln, in Monreale sind sie dicht mit Kreuzbändern umwickelt, wie die des Theodor in Cefalú.[2]) Wie auf der wundertätigen Ikone des Athos trägt Georg in Cefalú ein Stirnband. (Die anderen Krieger tragen gleichfalls byzantinische Tracht.)

Von den drei Brustbildern gibt, wie schon bemerkt, nur das Monrealeser Georg als Krieger wieder. Es hat große Ähnlichkeit mit dem Georg der byzantinischen Münzen: er hält mit der Rechten die Lanze über seine rechte Schulter; die andere Hand ist unsichtbar, der Mantel ist über der Brust zusammengehalten.

Die beiden Palermitaner Medaillons zeigen ihn in der Friedenstracht: Beide Male hält er, wie auch seine Gefährten, ein Kreuz vor der Brust, in der Cappella Palatina mit der Linken, in der Martorana mit der Rechten. In der Cappella

1) Das Fassen des Mantels ist ein Zug, der bei den heiligen Kriegern in Monreale besonders häufig dargestellt wird; bei allen vier mittleren. Theodor und Demetrius darunter — sowie Nestor in Cefalú — ziehen mit der Linken seinen Zipfel um die rechte Hüfte herum, Demetrius hält zu gleicher Zeit in der Linken das Schwert, wie das entsprechende Urbild in der byzantinischen Kunst zugleich einen Bündel Pfeile hält. Vgl. S. 16 Anm. 1.

2) Kreuzbänder haben meist auch die anderen heiligen Krieger in Monreale.

Palatina hebt sich die andere Hand mit gespreizten Fingern zum Segnen, in der Martorana ist sie unsichtbar. Der Mantel wird auf der Brust zusammengehalten.

Was die Farben anlangt, so trägt Georg auf allen diesen Darstellungen den Mantel rot. Nur auf den Medaillons der Martorana haben die heiligen Krieger auf den Mänteln goldene Tablien, auch Georg. Die Panzer der drei Bildnisse in Kriegstracht sind aus goldenen und roten Steinen; der des stehenden Heiligen in Monreale wirkt aus seiner Entfernung kastanienbraun. In Cefalú trägt Georg einen weißlichen Rock, in Monreale einen blauen, auf dem Medaillon der Martorana ist er bläulich-grau, grün auf dem der Cappella Palatina.

Auf den Mosaiken San Marcos zu Venedig ist von den beiden Georgs-Typen nur der in Friedens- oder Hoftracht zur Darstellung gekommen. Das Bild des Heiligen befindet sich in der Wölbung des ersten Bogens, der das Mittelschiff vom linken Seitenschiffe scheidet. (Es gehört zu den älteren Mosaiken[1]) und mag im XII. Jahrhundert entstanden sein.) Der andere Heilige, für den derselbe Bogen noch Platz bietet, ist auch hier einer von Georgs gewohnten Genossen: Theodor, ohne weitere Beischrift, aber wohl Venedigs vornehmster Patron nächst St. Marcus, der Stratelatos. Wie in Byzanz hat Theodor den Bart, und ist Georg ein bartloser Jüngling, blond, mit sehr runden in 3 Reihen übereinander gelegten Schneckenlöckchen, die das Gesicht bis unterhalb der Ohren umrahmen und diese verdecken; das Gesicht ist länglich, doch soll das sicher nicht zum besonderen Kennzeichen dienen. Denn das trifft auch bei den anderen gleichzeitigen Figuren dieser Mosaiken zu.

Georg ist in Vorderansicht dargestellt. Die Rechte ist vor die Brust genommen und hält ein kleines Kreuz mit kleeblattartigen Endverzierungen der Arme; die linke bleibt im

---

1) s. Saccardo S. 369 in Onganias Publication: La Basilica di San Marco.

Mantel verborgen. So gleicht er in der Haltung byzantinischen Urbildern. Er trägt ein weißes, bauschig gegürtetes Sticharion, das am unteren Rande, an den Enden der langen engen Ärmel und am Halse breite goldene Säume zeigt, die von je zwei roten Borten durchzogen sind, darüber die einfarbig grüne Chlamys, die über der Brust, etwas links von der Mitte, zusammengesteckt ist. Das Tablium fehlt; es wird hier ersetzt durch ein Pallium, das über die Schultern gelegt ist und vor der Brust bis über den Gürtelbausch niederfällt; es ist viel kürzer wie das der Geistlichen, golden und von zwei roten Randborten durchzogen.

Dieser Typus ist, was die Haltung betrifft, auch bei der Darstellung Georgs auf den Mosaiken der Cappella di Sant Isidoro beibehalten worden (1355 vollendet).[1] Sein Bild befindet sich dort mitten auf der linken Seitenwand zwischen zwei Fenstern.

Er ist in Vorderansicht dargestellt, hält in der Rechten vor der Brust ein Kreuz, dessen Stiel oder unterer Arm jedoch länger ist, wie auf den sonstigen Darstellungen (kein griechisches Kreuz); der linke Arm, über den der Mantel fällt, streckt darunter die Hand hervor, nach außen, d. h. rechts seitwärts, zu einer Redegebärde. Er ist bartlos, jung, mit rundem Gesichte, blond; die Haare zeigen in drei übereinandergelegten Reihen Locken; diese aber sind nicht rundlich und kurz wie im Schiffe von S. Marco, sondern länglich; sie gleichen einzelnen Seilgliedern, jede Lockenreihe einem geflochtenen Seile. Anders ist, verglichen mit früheren Darstellungen, die Tracht geworden; das Tablium ist unverhältnismäßig klein, der gegürtete Rock ziemlich kurz, unten über der rechten Hüfte offen, mit breiten bauschigen Fallärmeln, die bis zum Ellenbogen reichen. Darunter trägt er noch ein längeres Gewand, zu dem die engen langen Ärmel gehören. So unterscheidet sich seine Kleidung, trotz einiger Anklänge — wie das Tablium —, von der aus Byzanz überlieferten.

---

1) s. Saccardo op. cit. S. 370 — Laudedeo Testi: Storia della pittura Veneziana S. 114.

Der Mantel ist rot, die Röcke sind dunkelblau, das Tablium golden.[1])

---

1) In der überlieferten byzantinischen Tracht erscheint Georg neben Theodor nochmals in San Marco an der oberen, die Cappella San Clemente begrenzenden Bogenwand. Diese Darstellungen sind aber nicht alt, wie Pasini (guide de la basilique de St. Marc S. 155) behauptet, sondern von Pietro Scutarini, der 1646 den gegenüber Georg befindlichen Erzengel Gabriel gemacht hat (s. Saccardo op. cit. S. 377). — (Georg und Theodor, Mosaiken in der Sacristei, sind von Zuccato, der dort an anderen Figuren 1524—30 arbeitete; s. Saccardo S. 371.)

Kap. II.

Der heilige Georg als Drachentöter zu Pferde in der italienischen Kunst.

I. Bis zum Ende des Ducento.

Soweit uns die Denkmäler bekannt geworden, lassen sich in Italien die Darstellungen des heiligen Georg zu Pferde, einschließlich der des berittenen Drachenkämpfers, und die des Heiligen zu Fuß seit ungefähr den gleichen Zeiten in ihren Wandlungen verfolgen, so daß man berechtigt sein dürfte, zuerst die des reitenden Heiligen heranzuziehen.

Die älteste darunter, von 1135, ist die vom Hauptportale des Domes zu Ferrara und stellt den Heiligen als Drachentöter dar; doch empfiehlt es sich, andere — obwohl jüngere — Darstellungen des Drachenkampfes zuerst zu betrachten.

1. Der Typus St. Georg als byzantinischer Krieger.

Der heilige Georg des Barisano von Trani,[1]) wie er aus ein und derselben Form gegossen an den Domtüren von Trani, Ravello (1179) und Monreale (etwa 1186) zu sehen ist, schließt sich eng an das, was wir an byzantinischen Darstellungen wahrnehmen mögen und zwar als Umbildung der Antiken. Die Darstellung, nach rechts gewandt, ist in Seitenansicht gegeben: das Pferd ist nach byzantinischen oder spätantiken Vorlagen gebildet; zum Vergleiche sind die Pferde

1) Wegen der Literatur, der Datierungen, Zuschreibungen usw. wird anläßlich dieser Darstellung, wie auch der übrigen, auf die Bemerkungen im Katalog verwiesen.

einiger Elfenbeinkästchen herangezogen worden:[1]) die kompositionellen und die stilistischen Merkmale decken sich hierbei, da diese wie jene durch die vollen, rundlichen, geblähten Formen des Tieres gegeben werden und durch die Haltung seiner Beine, die darauf schließen läßt, daß seine ursprüngliche Gangart als Galopp gedacht war. Die Erscheinung des Reiters wird durch die seitliche Wendung des Oberkörpers nach dem Beschauer zu bestimmt, durch die grade, etwas vorgestreckte Haltung des Beines, den hinter seinem Rücken abflatternden Mantel, den Stoß, den seine Rechte mit der Lanze gegen den Drachen führt, den Schild, der zwischen ihm und dem Halse des Rosses sichtbar wird, alles Züge, die sich bei den antiken kämpfenden Reitern finden[2]) und in ihrer besonderen Gestaltung hier sich an deren byzantinische Umbildungen oder eher Verkümmerungen anschließen.[3])

Der Stoß trifft den Drachen, der unterhalb des Pferdes in der Fläche davor nach ihm zu kriechend gedacht zu sein scheint, im Rachen. Das Untier ist eine schuppige, langgeohrte Schlange.

2. Georgsdarstellungen mit einzelnen byzantinisch-antiken Zügen.

Andere Darstellungen, die sich in solchem Maße durch byzantinische Vermittelung an die Antike anschließen mögen,

---

1) s. J. M. Palmarini: Barisano da Trani e le sue porte in bronzo Arte. I, 1898, S. 24 f. — Die Kästchen gelten für byzantinische Arbeiten, werden aber u. a. von Venturi für spätantik gehalten. (s. Le Gallerie nazionali Italiane Bd. III 1897. S. 261.)

2) Antike Reiter, bei denen der Schild zwischen Oberkörper und Pferdehals sichtbar wird, sind z. B. auf der Marc-Aurels-Säule. s. die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom, herausgeg. von E. Petersen, A. v. Domaszewski, Guglielmo Calderini, (München 1908) S. XXXIV Tf. 41 B und 42 A, LXXIX 14 Tf. 90 A u. a.

3) Dies gilt namentlich für den Mantel des Reiters (vgl. S 27) und für die Art und Weise, wie er zustößt: Anstatt des starken Ausholens zum Stoße von oben, wie bei den antiken Reitern, findet sich hier etwas kraftloses, indem der Oberarm dem Körper entlang herabsinkt, und nur der Unterarm vom Ellenbogen ab aufwärts sich hebt.

sind uns nicht bekannt geworden. Wohl aber sind im XII. und XIII. Jahrhundert Drachenkämpfe Georgs mit einzelnen byzantinisch-antiken Zügen neben Zügen eines anderen Ursprungs anzutreffen.

Allen diesen Darstellungen gemeinsam ist folgendes: der Vorgang ist in Seitenansicht gegeben; der Kampf wird mit der Lanze geführt.

Beide Arten der Lanzenführung, die wir bei den byzantinischen Reitern festgestellt haben,[1] finden sich dargestellt; aber nur diese Arten; die Lanze wird also freihändig, nicht eingelegt gehalten, mit ihr eher gestochen, denn gestoßen.

Die Stichweise mit hinten erhobenem Arme hatten wir bei Barisano wahrnehmen können. Sie findet sich ferner: auf dem Georgsrelief der Stuckkanzel von Meister Nicodemus zu Moscufo (1158), dem Steinbruchstück mit dem Georgsrelief in der Crypta des Domes von Ancona, beim Heiligen der Wandmalereien der Kirche Sta. Maria ad Cryptas in Fossa bei Bominacco in den Abruzzen (XIII. Jahrhundert). Auf dem Streifen mit den vier Reiterheiligen auf der einen der zwei Steinplatten in der Cappella Sta. Restituta am Dom zu Neapel zeigen die beiden Heiligen rechts, von denen jeder St. Georg sein könnte, diese Stichweise, doch nicht mehr im Ausholen, sondern in einem der folgenden Augenblicke.

Die Stichweise mit vorgestrecktem Arm zeigen der äußerste Reiter links auf der Platte von Sta. Restituta, der gleichfalls Georg sein könnte, der heilige Georg auf einem der Kapitelle im Klostergange von Monreale, die derselben Bildhauerschule wie die Platten von Neapel angehören. In Oberitalien findet sie sich bei dem heiligen Georg auf Benedetto Antelamis Bischofstuhl zu Parma (Ende des XII. Jahrhunderts).

Bei den Darstellungen beider Stichweisen läuft die Waffe ihrer ganzen Länge nach auf der gleichen Seite des Pferdes, also vom Standpunkte des Reiters aus rechts, links beim linkshändigen Georg von Ancona. Nur bei Antelami

1) s. S. 24.

sticht der Reiter von rechts nach links über den Hals des Pferdes hinweg.

Der altüberlieferte Zug des flatternden Mantels[1]) fehlt in Moscufo und in Sta. Maria ad Cryptas in Fossa. Der Schild, zwischen dem Reiter und dem Pferdekopf sichtbar, findet sich in Moscufo (vgl. S. 41 Anm. 2). Die Seitwärtswendung der hinten ausholenden Reiter ist bald eine bedeutende (Moscufo, Ancona), bald eine ganz geringe (Fossa). Des Reiters Beinhaltung ist vorgestreckt (Ancona, Sta. Restituta, Fossa); oder sie ist dagegen mehr oder minder senkrecht (Moscufo, Antelami).

Was die Pferde betrifft, so kann bei einigen dieser Werke von einer bestimmten Gangart kaum die Rede sein. Es schreitet bei Antelami, in Fossa, unter dem Reiter rechts auf dem Relief von Sta. Restituta; auch die anderen Pferde dort haben ausgesprochene Bewegungen, das dritte springt hoch,[2]) das erste muß, dem Vorderteile nach zu urteilen, grade in einem Sprunge begriffen sein.

Eine Zusammenstellung mehrerer heiliger Reiter fand sich auf dem Relief von Sta. Restituta. Eine Gegenüberstellung zweier bei Barisano da Trani (Georg und Eustach) auf dem Kapitell im Klostergange von Monreale (Georg und Eustach) und in Fossa (Georg und Mauritius).

Diese einzelnen Züge, an wenigen über ganz Italien verstreuten Denkmälern aus zwei Jahrhunderten beobachtet, lassen sich nur schlecht einer Gesamtbetrachtung unterordnen. Soviel läßt sich sagen: antike Züge, die uns nicht unmittelbar, sondern in byzantinischer Entstellung (oder doch östlich beeinflußt: Reliefs von Sta. Restituta) übernommen scheinen, tauchen auf, ohne der Zeit nach zu überwiegen oder zurückzutreten; unabhängig vom Orte, selbst in Gegenden, deren Kunst von äußeren Einflüssen verhältnismäßig abgeschlossen war und für ursprünglich gelten darf, wie in den Abruzzen

1) Vgl. S. 27.

2) Das zweite Pferd, darauf St. Eustach reitet, galoppiert.

(Moscufo, Fossa).[1]) Es findet sich bald dieser bald jener Zug; durchweg aber hält sich die (byzantinisch-) antike Überlieferung in der Darstellung der Kampfweise, der Führung der Waffe.

3. Über die Drachen.

Dagegen läßt sich unter den Drachen, die der Heilige bekämpft, ihrer Gestalt nach eine gewisse Einteilung treffen. Der antiken Welt galt das Ungeheuer, das ihre Heroen schlugen, manchmal für eine große Schlange (*δράκων*), obwohl sie auch anders gestaltete, aus verschiedenen Tierformen zusammengesetzte kannte.[2]) Was jedoch die neuere, abendländische Welt unter einem Drachen versteht, war ihr, scheint es, fremd.[3]) Seine Vorstellung dürfte in Europa erst in jenen mittelalterlichen Zeiten aufgekommen sein, wo die mannigfachen neuen Beziehungen zwischen Abend- und Morgenland von dem einen Teile, zu neuen Gestaltungen befruchtend, auf den anderen wirkten. Fertig ausgebildet finden wir dies Fabeltier zur Zeit der romanischen Kunst, wo ihn die ornamentale Skulptur an den Baulichkeiten vielfach verwendet. Da uns etwaige ältere Formen bei dieser Arbeit gleichgültig sein können, dürfen wir diese Drachenart im Gegensatze zu den antiken Ungeheuern den romanischen Drachen nennen. Er ist in der Regel folgendermaßen gebildet: bald zweifüßig, bald vierfüßig; sein echsenhafter Leib ist im ersten Falle manchmal vogelartig oder dehnt sich schlangenhaft aus; im letzteren nähert er sich manchmal dem

---

1) s. Bertaux: L'art dans d'Italie méridionale S. 563 f. (zu Moscufo) S. 299 f. (zu Fossa).

2) Griechische Reiter bekämpfen niemals Schlangen; doch haben wir Beispiele aus der späteren Antiken anführen können: der thrakische Reiter (s. S. 25 Anm. 3); die Münze des Constantius II. — Wegen der koptischen schlangentötenden Reiter vgl. S. 31 Anm. 2.

3) Die vom Reiter Bellerophon bekämpfte Chimaira hat mit dem Drachen nur wenig Gemeinsames. Eher gleicht ihm der *κῆτος* (s. u. a. die Perseussage); doch ist der *κῆτος* ein Wassertier, während der Drache mit Vogelflügeln dargestellt wird und in den Sagen als ein fliegendes Ungeheuer vorkommt.

Bau der Säugetiere. Er hat zwei befiederte Vogelflügel, einen mehr oder minder langen Schweif, der oft zu Verschlingungen oder zu ornamentaler Verwendung fähig ist. Sein Leib verjüngt sich vorn zu einem Halse, darauf der reptilienhafte (seltener vogelartige oder anders gebildete) Kopf sitzt mit Ohren oder einem Schopf oder anderen, kaum allzu phantastischen Auswüchsen.

Drachen, die solchen ornamentalen Ungeheuern verwandt sind, tötet Georg auf den Darstellungen in lombardischen Landen, wo jene auch gerade viel als Schmuck der Architekturen vorkommen. Hierher gehört auch der Georgs-Drache des Tympanons zu Ferrara, das wir, was Roß und Reiter anlangt, besonders zu betrachten haben; Füße sind an ihm nicht sichtbar; werden aber von seiner Struktur, die ganz der eines zweifüßigen romanischen Drachens ähnelt, gefordert. Der Drache Antelamis weicht von den üblichen ab durch den langen, schlangenartigen Hals, an dem ein kleiner, auswuchsloser Schlangenkopf sitzt. Beide zeigen noch Verwandtschaft mit dem romanischen Ornament durch den Streifen mit einer Reihe eingebohrter, runder, punktartig wirkender Löcher, der ihrem Leibe entlang läuft und die schlangenhaften Teile ganz zum romanisch-ornamentierten Bande umwandelt. Auch die eng anliegenden Flügel sind stilisiert und wirken ornamental.

In Süditalien sind es die abgelegeneren Orte, wo der Georgsdrache der romanischen Vorstellung entspricht. So in Moscufo, wo seine Besonderheit darin besteht, daß er in einen herabgeschlagenen Fischschwanz ausläuft und den Flügel nicht anlegt, sondern hebt; aber er tut das mit einer ganz strengen, ornamentalen Wirkung; man sieht nur einen Flug; weil beide sich decken, so könnte man diese Stilisierung naturalistisch erklären. Der Drache in Fossa ist zweifüßig und mit dicht angelegtem Flügel, hat aber trotzdem ein schlangenhaftes Gepräge.

Vierfüßige Drachen, die neben den zweifüßigen in der romanischen Kunst ornamentale Verwendung finden, sind uns aus jener Zeit als Georgs-Drachen nicht vorgekommen.

Dagegen hat man auf einigen Darstellungen gerade an Orten, die in Beziehungen zum Osten[1]) gestanden, dem Ungeheuer die Gestalt einer Schlange gegeben. Eine geohrte Schlange ist nicht nur der Drache des Barisano. Das Relief von Ancona[2]) zeigt sie gleichfalls; sie findet sich beim rechten Reiter der Platte von Santa Restituta, beim Georg des Kapitells von Monreale.

Der besiegte Mensch als Widersacher des dritten Heiligen auf jenem Relief, das löwenartige Untier unter dem ersten dort, dürften vielleicht dieses Werk mit dem Kreise koptischer Darstellungen verbinden;[3]) doch sei dies mit aller Zurückhaltung gesagt.

Die Lage des romanischen Drachens, wie die des Löwendrachens und die der Schlange, im Verhältnis zu Roß und Reiter, ist dieselbe. Sie befinden sich unter ihnen, heben den Kopf und werden im offenen Rachen getroffen.

Ein Zug, von dem es nahe liegt, ihn bei dergestalten Untieren anzubringen, ist der, daß man sie mit dem Schweife einen oder beide Hinterbeine des Pferdes umwinden läßt: So die romanischen Drachen in Ferrara, bei Antelami, in Santa Maria ad Cryptas und die Schlangendrachen von Monreale und von Ancona.

4. Der abendländische Reitertypus.

Wie der Drache des Ferrareser Tympanons ganz ein Geschöpf der romanischen Kunst ist, so läßt sich auch an der Komposition von Roß und Reiter — im Gegensatze zu den vorher besprochenen Darstellungen — kaum ein wesentlicher Zug finden, der als Entlehnung aus dem Osten oder aus der Antiken angesehen werden könnte.

Wir finden zunächst eine andere Kampfweise: der Heilige führt einen Streich mit dem Schwerte. Zwar ist ein

---

1) Vgl. S. 44 Anm. 2.

2) Vgl. damit die Darstellung des thrakischen Heros bei Dobruski Fig. 90.

3) Vgl. S. 31 Anm. 2.

Kampf mit der Lanze vorangegangen; sie steckt geknickt im Rachen des Ungeheuers. Trotzdem ist hier durch die Einführung des Schwertkampfes ein anderer Typus geschaffen. Die Darstellung ist in Seitenansicht gegeben. St. Georg hat den Arm weit zurückgeworfen und holt aus zum Schlage. Sein Sitz ist gerade, mit reitermäßig zurückgenommenen, in der Gesamtrichtung senkrecht aussehenden Schenkeln, was ihn von den byzantinisch beeinflußten Reitern mit ihren steif vorgestreckten Beinen unterscheidet. Daß der zurückgeworfene Arm den Körper ein wenig aus der reinen Seitenansicht mitgerissen, ist natürlich. Ein flatternder Mantel fehlt. In dem „ventre à terre“ dahinjagenden Pferde drückt sich ein anderes Gefühl und Sehen aus, das sich, wie es scheint, bei der antiken Darstellung sprengender Rosse nicht beobachten läßt.

Als Züge, die zu den antik beeinflußten Darstellungen vermitteln, mag abgesehen von der Lanze im Rachen des Ungeheuers vielleicht noch der Schild des Reiters gelten, der zwischen ihm und dem Halse des Pferdes sichtbar wird; doch ist das beinahe unerheblich.

5. Das Relief der Florentiner Porta San Giorgio.

Dicht vor Beginn des Trecento (um 1286) entsteht in Florenz das Relief auf der Porta San Giorgio mit einem Drachenkampfe, auf dem Komposition von Roß und Reiter vollständig Kopie nach der Antiken sind. Der Kampf wird mit der Lanze geführt, der Arm zum Stiche hinter dem Kopf des Reiters hoch gehoben. Der Leib ist ohne Gewaltsamkeit aus der Seitenansicht herausgedreht; Bewegung und Seitwärtswendung des Kopfes, der der Richtung des Stiches folgt, sind wie auf den guten Vorbildern. Der Fuß ist nach vorne gerichtet wie bei antiken Reitern, ohne jedoch steif und verkümmert zu sein wie bei deren byzantinischen Weiterbildungen. Hinten flattert der Mantel weit ab. Das Roß springt an in antiker Weise; d. h. es ist mit federnden Sprunggelenken dargestellt. Der Drache befindet sich in der

üblichen Lage unter dem Reiter. Doch bei denselben Bestandteilen wie der romanische Drache zeigt er schon eine andere Auffassung. Er ist statt eines mehr oder minder ornamentalen Tieres zu einem viel organischeren Gebilde geworden und befindet sich in lebhafter Handlung. Er sträubt die Flügel, drückt sich mit dem Hals an den Boden, um den Kopf zur Abwehr jäh zurückzuwerfen. Den Schweif, der des Pferdes Hinterlauf nicht umwickelt, schleudert er über den Rücken des Pferdes hinaus in die Höhe. Hauptsächlich durch die Loslösung vom Ornamentalen hat sich die Wandlung vollzogen, die hier den Drachen als ein anders geartetes Tier wie vorher erscheinen läßt, somit auch einen iconographischen Unterschied gezeitigt hat.

II. Das Trecento nebst der folgenden Übergangszeit.

1. Roß und Reiter in Venedig.

Das Trecento Venedigs hat der von Byzanz überkommenen Bildung des Reiters Georg nichts wesentlich Neues an kompositionellen Zügen zugefügt. Das Relief im Baptisterium von San Marco und die Malerei auf dem venezianischen Altarstück in San Giacomo Maggiore zu Bologna zeigen die Darstellung in voller Seitenansicht, die überlieferte Stichweise: Beim Venetianer Relief sticht der Reiter mit hoch hinterm Haupte erhobenem Arm; er hat den abflatternden Mantel mit oben ganzrandigem, leise gebogenem Silhouettenumriß, den Schild, der hinter dem Halse des Pferdes sichtbar ist. Der Reiter in Bologna sticht mit vor sich erhobenem Arme, den Fuß hält er nach vorwärts; Mantel, Schild fehlen. Das Roß auf dem Relief ist galoppierend gedacht, doch sind seine hinteren Teile wie bei einem schreitenden geraten. Auf dem Bologneser Altare gleicht es den Pferden späterer byzantinischer Ikonen; sein Aussehen nähert sich dem klassischer Rosse wegen der federnden Sprunggelenke.

2. Roß und Reiter im übrigen Italien mit Ausnahme späterer Darstellungen.

Teilweise halten sich auch die festländischen Malerschulen am Hergebrachten: Die Stichweise mit dem rückwärts erhobenen Arm findet sich am heiligen Georg eines Fresko im rechten Querschiff von Santa Chiara in Assisi, am ehemaligen Fresko Simone Martinis zu Avignon (1343), wie es uns in einer Zeichnung des XVII. Jahrhunderts überliefert ist. Die sienesischen Miniaturen des Missale di San Giorgio (gegen 1342) in Rom zeigen auf Bl. 85 die Stichweise mit vorn gehobenem Arme. Desgleichen das Fresko eines Malers der Schule von Rimini in der Cappella vecchia des Schlosses San Salvadore bei Collalto (2. Hälfte des Jahrhunderts).

Die Beine hält der Reiter von Avignon senkrecht. Bei den anderen sind sie vorgestreckt.

Der flatternde Mantel findet sich auf dem Fresko von Avignon und beim Reiter auf Bl. 85 des Missale.

Das Pferd des Reiters von Avignon schließt sich an klassische Darstellungen an wegen der federnden Sprunggelenke. Die Pferde von Assisi und Bl. 85 des Missale sind in gestrecktem Galopp dargestellt.

Zwei, für die Darstellung unseres Heiligen neue Züge, lassen sich nun feststellen: Erstens: Der Reiter schützt sich durch einen dreieckigen Schild (Assisi, Bl. 18 v. und 85 des Missale).

Die andere Neuerung zeigt sich darin, daß das Pferd in Avignon den Kopf aus der Seitenansicht mittels einer Biegung herausnimmt. Dem Bestreben, durch Verkürzung Tiefenrichtungen zu gewinnen, das sich auch sonst an diesem Fresko zeigt, mag die Einführung dieses Zuges zugeschrieben werden.

Dies Bestreben wohl hat in anderen Fällen dazu geführt, Darstellungen unseres Heiligen zu geben, die den „egyptischen Reitertyp“ der älteren Kunst wiederholen. So auf dem Drachenkampf Bl. 18 v. des erwähnten Missale:

Das Roß, von rechts nach links gestellt, bäumt sich auf den gesteiften Hinterbeinen, nimmt den Kopf mit einem Teile des Halses scharf zur Seite, so daß man ihm auf die Stirn sieht. Der Reiter hat sich im Sattel zur Seite gewandt, neigt das Haupt über den Widersacher und stößt mit erhobenem Arme senkrecht nieder. Hinter ihm flattert der Mantel. Ähnlich ist der Georg eines unbedeutenden Vielheiligenbildes der Liechtenstein-Gallerie zu Wien.

Hierher gehört auch, was das Pferd anlangt, das Wandbild von S. Salvadore: der Kopf des nach links gestellten Tieres ist so weit gedreht, daß man ihn von seiner rechten Seite sieht. Das Pferd steilt nicht.

Das spätere Trecento bringt einen erheblichen Bruch mit dem Hergebrachten: das Aufgeben der antiken Kampfesweise. Die beiden Darstellungen, an denen sich das beobachten läßt, sind ein Fresko im Baptisterium zu Parma und eines in S. Zeno zu Verona. Beide Reiter kämpfen mit „eingelegter“ Lanze.

Die Ursachen, weshalb man vom Darstellen der hergebrachten Kampfart abgegangen, können folgende gewesen sein: Entweder Beobachtung nach der Natur: es wurde schon lange mit eingelegter Lanze gekämpft; das antike Stechen, obwohl in einigen Lagen zweckmäßig und auch angewandt, erhielt sich in den Darstellungen eher wie künstlich durch Überlieferung des Typus. Oder die Übertragung dieses Zuges von anderen Darstellungen. Der Naturalismus gegen Ende des Trecento läßt die erste dieser Erklärungen nicht unmöglich scheinen; die Beeinflussung der Kunst dieser Zeit von jenseits der Alpen her, namentlich von Burgund, zwingt aber auch, sich nach etwaigen Vorbildern in diesen Gegenden umzusehen: Tatsächlich auch findet sich auf der anderen Alpenseite der Heilige mit eingelegter Lanze gleichfalls am Ende des Jahrhunderts dargestellt, und schon früher; man trifft ihn so dort auch an sichtbarster und wirksamster Stelle. Vielleicht älter wie die angeführten italienischen Beispiele

ist der heilige Georg des Baseler Münsters;[1]) sicher älter sind die Wandmalereien der Georgslegende mit dem Drachenkampf zu Neuhaus in Böhmen.[2]) Daß aber die Italiener erst durch den Anblick eines nordischen Vorbildes darauf gestoßen worden seien, etwas darzustellen, was sie mühelos bei irgend einem Buhurdieren hätten sehen können, wäre mit Sicherheit erst anzunehmen, wenn sich Vorbilder fänden, auf die auch im übrigen ihre Darstellungen zurückgingen. Beim Veroneser Georg ist das nicht ausgeschlossen; Roß und Reiter gemahnen in der Steifheit, das Roß besonders im Gange, an die Georgsdarstellungen auf Elfenbeinsätteln, die es damals schon gab[3]) und die meist nordischer Herkunft sind. Doch ist uns ein solcher mit einem St. Georg, der mit eingelegter Lanze fechte und dieser Zeit oder älterer angehöre, nicht bekannt geworden. Die brave leidenschaftliche Leistung zu Parma mag auf Grund von Beobachtung nach dem Leben so gestaltet worden sein, obgleich auch in Parma transalpiner Einfluß von Bedeutung gewesen ist. Endlich mag auch irgend eine — auch italienische — Darstellung eines beliebigen Ritters mit eingelegter Lanze[4]) dazu gewirkt haben, daß man nun auch den heiligen Ritter in dieser Weise — statt nach der typisch gewordenen — fechten ließ.

---

1) Vgl. K. M. Eichborn: Die Skulpturencyclen in der Vorhalle des Freiburger Münsters und die Stellung in der Plastik des Oberrheins S. 290.

2) J. W. Wocel: Die Wandmalereien der St. Georgs-Legende in der Burg zu Neuhaus in den Denkschriften der k. Akademie der Wissenschaften zu Wien (phil. hist. Cl.) Bd. X (1860) 395 ff. — vgl. M. Dvořak: Die Illuminatoren des Johannes von Neumarkt im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses Bd. XXII S. 101.

3) Der Louvre hat einen Sattel des XIII. Jahrhunderts, freilich ohne Georg. Georg aber findet sich auf dem Sattel Wenzels v. Böhmen (1378—1419) in Wien, späterhin häufig; s. Jul. v. Schlosser: Elfenbeinsättel des ausgehenden Mittelalters im Jahrbuch der Kunsthistor. Samml. des A. H. Kaiserhauses Bd. XV S. 283 ff.

4) Kämpfer mit eingelegten Lanzen wurden im späteren Trecento in Italien dargestellt: So von Agnolo Gaddi in den Legenden vom wahren Kreuz in Santa Croce zu Florenz, Chor.

3. Die Drachen.

Von den Drachen ist nur der von Assisi wurmartig, soweit das sein heutiger Zustand erkennen läßt; doch ist er anders wie eine Schlange: er besteht aus einzelnen scharfkantigen Panzerringen, sein Kopf ist krokodilhaft, der Oberkiefer läuft in einen hakigen Fortsatz aus.

Die übrigen sind zusammengesetzte Untiere: Die einzelnen Bestandteile ihres Baues sind wesentlich dieselben wie früher geblieben: Ein Vogel- oder echsenartiger Leib, zwei Flügel, stets zwei (soweit wir gesehen, niemals vier) Füße, ein langer Schweif, der Kopf an ziemlich langem, aber nicht dünn schlangenhaftem Halse.

Doch jeder Anklang an die Gebundenheit, Ornamentalität ist geschwunden. Nur beim Venetianer Relief läuft der Schweif nach einer Verschlingung am Ende in einen gebogenen Stengel mit ornamentalem Blatt aus.[1])

Auf Einzelheiten hin betrachtet, wiegt in der Erscheinung des Ungeheuers das Saurierhafte über dem Vogelartigen vor. Seine Unterseite wird aus Ringen bestehend dargestellt, die Vogelflügel sind durch solche ersetzt, deren Gerüst aus Rippen besteht, dazwischen sich kahle Häute spannen; als Muster sind etwa Fledermausflügel anzusehen, verwandt sind auch Organe gewisser Kriechtiere und Lurche. Auch am Leibe werden Federn vermieden; der Drache auf Bl. 85 des Missale di S. Giorgio hat auf dem Rücken einige Borsten.

Anders ist nur der Drache des venetianischen Reliefs, der Vogelflügel hat und dessen ganzer Leib mit Reihen großer, nicht naturalistischer, am ehesten aber fischartiger Schuppen bezogen ist. Dagegen stimmt der Drache des Venetianer Altares zu Bologna mit denen des Festlandes überein.

Die Häute zwischen den Flügelrippen werden durch aufgesetzte Augen, Punkte oder ähnlichen Zierrat in einer

1) Im Besonderen aber zeigt sich hier der Formgebung nach keine Verwandtschaft mit dem romanischen Ornamente der Vorzeit.

oder mehreren dem Rande parallel laufenden Reihen geschmückt. So bei den Drachen des Missale, dem von Avignon, von Verona zu S. Zeno. Die Rippen der Flügel werden grätig dargestellt, ihre Spitzen scharf oder hakig; man sucht die Flügel möglichst zackig zu bilden, so bei den eben genannten Beispielen, ferner in S. Salvadore, Parma, auf dem venetianischen Altare von Bologna.

Zackigkeit läßt sich besonders an den Formen des Kopfes finden. Nur das venetianische Relief und, sollte die Zeichnung nicht trügen, auch das Wandbild von Avignon zeigen den Kopf nicht knochig, sondern rundlich gebildet, mit kurzen abgerundeten Ohren; ganz ohne Auswüchse am Relief.

Die übrigen Drachen haben knochige Köpfe, wie manche Echsenarten. Die Kiefern sind lang, krokodilartig, mit langen widerhakigen Zähnen; an dem Oberkiefer setzt sich noch ein Gebilde, ein Haken in der Art eines Raubvogelschnabels an; so im Missale, in S. Salvadore, Parma, Verona, am venetianischen Drachen von Bologna, wie gesagt, auch am Wurmdrachen von Assisi. Die Knochen über den Augen springen vor. Auswüchse zeigen sich: Klunker am Hals oder Bärte, so im Missale, in S. Salvadore, Parma. Die Ohren sind schmal und lang; auf Bl. 85 des Missale sind sie — obwohl dünn — lappig, etwas zerschlitzt, in S. Salvadore, Verona scharf und spitz. Kurz, aber doch spitz sind sie in Bologna.

Auch Schweif, Unterleib und Hals werden zackig, indem die Ringe, daraus diese Teile bestehen, scharfrandig gebildet werden. So im Missale, in S. Salvadore, Verona, Bologna, wie gesagt auch am Wurm von Assisi. Der Drachen zu Parma erhält einen Zackenkamm im Nacken.

Zackigkeit und Fehlen vogelartiger Züge sind stylistisch und iconographisch Merkmale des italienischen Trecentodrachens gegenüber dem älteren: das Tier ist ganz eine Flugechse.

Das Venetianer Relief verhält sich dem gegenüber am konservativsten. Beim Drachen von Avignon findet sich Zackigkeit, falls die Zeichnung stimmt, auch nur an den

Flügeln. Sie gibt ihn sonst ganz mit kleinen Schuppen bedeckt ohne Kanten und Dornen wieder.

Bei einem Teil dieser Darstellungen ist die Lage des Drachens im Verhältnis zu Roß und Reiter die alte geblieben. Er befindet sich darunter, hebt den Kopf gegen den Feind und öffnet den Rachen; der Lanzenstich fährt ihm in den Schlund. Er umwickelt mit dem Schweif die Hinterbeine des Pferdes; dieser Zug fehlt nur den beiden venetianischen Darstellungen.

Andere Drachen zeigen der Lage nach Neuerungen. Soweit sichs nach der Zeichnung beurteilen läßt, befand sich der Drache von Avignon nicht unterm Pferde. Er umwickelte mit dem Schweif dessen Hinterbein, nahm aber von da eine diagonale Richtung aus der Seitenansicht heraus zum Beschauer zu und war sonach, ein wenig verkürzt, größtenteils diesseits vom Pferde zu sehen. Im übrigen entsprach auch er der Lage nach den vorigen Darstellungen.

Deutlicher sieht man und ausgesprochener ein Ähnliches am Drachen auf fol. 18 des Missale. Auch er umwickelt ein Hinterbein des Pferdes, befindet sich aber in einer vorderen Fläche schräg mit der Brust zum Beschauer gestellt.[1])

Auf Bl. 85 des Missale kommt eine wesentliche, befreiende Neuerung zum Ausdruck. Der Drache befindet sich nicht mehr unter Roß und Reiter, sondern ist ihm als Gegner gegenübergestellt. Er kommt zum Angreifer heran, so nahe, daß sich seine Brust zwischen die Vorderbeine des Pferdes drängt, wirft den Hals zurück, reckt dann den Kopf vor, hebt die Flügel und schlägt den Schweif hinter sich in Ringelungen hoch. Der Stich trifft auch ihn im offenen Rachen.

4. Prinzessin, Landschaft, Zutaten.

Auch eine Bereicherung der Georgs-Darstellungen ist nun eingetreten. Sie besteht in der Verlegung des Kampfes

1) Wenn auch dieser Drache, so sich haltend, mit dem des Venetianer Reliefs übereinstimmt, ist ihre Verwandtschaft doch mehr begrifflich denn anschaulich.

in die Landschaft, der Zufügung der Prinzessin, die der Ritter befreit, auch von anderen Personen als Zuschauer.

Damit hören die Darstellungen auf, reine repräsentative Heiligenbilder zu sein; sie werden vielmehr erzählend. Seit Beginn des Trecento ist der erzählende Zug der Kunst ungeheuer erstarkt; man sieht das an den zahlreichen erzählenden Bildercyklen, die zu der Zeit geschaffen werden. Dem entspricht es nur, wenn man auch die Geschichte der befreiten Prinzessin zu erzählen begann, sobald sie durch die Verbreitung der Legenda aurea, wie so viele andere Wundergeschichten, hinreichend bekannt geworden. Wie wir sehen, tötet der Heilige der Legende nach den Drachen nicht gleich im Kampfe; er heißt die Prinzessin ihren Gürtel dem besiegten Ungeheuer umtun und es daran zur Stadt führen; erst dort wird es abgetan. So findet denn erst ein Kampf statt, dann eine Wegführung des besiegten Tieres. Auf einigen Darstellungen wird dieses zeitlich Getrennte zugleich gegeben; der Reiter kämpft, die Jungfrau hält aber schon das Tier am Bande. Das findet sich auf den Darstellungen zu Assisi, S. Salvadore, Verona, und der schon dem nächsten Jahrhundert angehörigen, dem Battista da Vicenza zugewiesenen von Velo.[1])

In Assisi und in Verona steht die Prinzessin neben der Kampfszene in Vorderansicht; die Rechte — die den Drachen am Bande hält — ist gesenkt, die Linke vor die Brust ge-

1) Dagegen ließe sich einwenden, obgleich es verständiger Weise nie geschehen ist: Es sei hier der Augenblick dargestellt, wo der Heilige den weggeführten Drachen tötet. — Allein es wird hier wohl dasselbe abgebildet worden sein, wie auf den anderen Darstellungen, die zweifellos den Kampf um die Befreiung der Prinzessin geben; auch wird der Sieg, um den es sich doch handelt, schon in der Überwindung des Drachens errungen, nicht erst mit seiner Tötung. Bekanntlich widerspricht auch das gleichzeitige Wiedergeben von Inhalten verschiedener Augenblicke durchaus nicht der damaligen Kunstauffassung, nicht einmal der bedeutenderer Künstler. Dennoch findet sich dies Zusammenziehen von zeitlich Getrenntem nicht auf den Drachenkampfdarstellungen bester Meister, weder im Missale, noch auf dem Fresko Simone Martinis.

nommen. Die Ähnlichkeit in der Haltung mit einer der häufigen weiblichen Gestalten neben dem thrakischen Heros dürfte auffallen;[1]) doch wagen wir nicht hieraus Schlüsse zu ziehen.

Bei dieser Haltung findet eine leise Wendung und Neigung ihres Kopfes nach der Seite des Kampfes zu statt.

Die Fresken von Avignon, S. Salvadore, Parma zeigen die Fürstin in Seitenansicht mit erhobenen Armen, kniend auf dem ersteren, auf den anderen stehend, auf den beiden ersten deutlich als Flehende. In S. Salvadore halten die erhobenen Hände das Band, das dem Drachen umgetan ist.

Im Missale, auf Bl. 18 v. kniet die Prinzessin in Dreiviertelansicht, gefaßt, mit vor der Brust gefalteten Händen. Auf Bl. 85 schreitet sie hinter dem Reiter her, das Antlitz inbrünstig nach oben wendend, die gefalteten Hände bis vor das Gesicht erhoben.

Die Tracht der Prinzessin richtet sich nach der Zeit.

Eine Landschaft fehlt in San Salvadore. Die Komposition füllt allerdings den Rahmen so, daß für sie gar kein Platz dagewesen wäre. Sie fehlt auch auf Bl. 18 v. des Missale. In Assisi ist keine Landschaft zu erkennen; in Parma und in Verona wird sie durch einen Baum angedeutet. Vollständig gegeben ist sie in Avignon und auf Bl. 85 des Missale.

Beide Male sieht man im Rücken des Reiters die Stadt, daraus er gekommen. Im Missale macht sich die Wirkung der Legenda aurea bemerkbar: der Drache kommt vom Rande eines binsenbestandenen Wassers, das Enten und ein Kiebitz beleben; das ist der „lacus instar mare“ des Jacobus a Voragine.

---

1) Freilich hebt diese Frau auf den uns bekannt gewordenen Heros-Darstellungen die Hand meist bis zum Kopfe, und zwar die Rechte, während die Prinzessinnen der beiden erwähnten Georgsdarstellungen die Linke heben. Bei Jacopo d'Avanzo aber hebt die Prinzessin die Rechte. Vergl. Dobruski Fig. 84, Fig. 103 (die Rechte vor der Brust!), Archeologiai Ertesitö 1903, S. 343, 347, 348, 349, 361.

Beide Male sieht man auf den Zinnen der Stadt die Zuschauer, im Missale auch vor dessen Toren. Beide Male erkennt man darunter die Eltern der Jungfrau, die im Missale durch fürstliche Tracht und ausgezeichnete Stellung im Bilde gekennzeichnet sind.

Auf dem Wandbild von Avignon schwebt in der Luft von rechts her ein Engel, der in beiden Händen eine Krone als Zeichen der Glorie hält.

Prinzessin, Landschaft, Zuschauer fehlen den beiden Venetianer Darstellungen.

5. Jacopo d'Avanzo.

Ein glänzendes Beispiel teils der Anwendung neuer Züge, teils der Wiederbelebung alter, denen durch Beobachtung nach dem Leben wiederum so viel Sinn und Bedeutung gegeben wird, daß es Unwahrheit wäre, sie lediglich einem Typus unterzuordnen, zeigt sich im Drachenkampffresko der Georgs-Kapelle von Padua (nach 1377).

Drache und Reiter sind einander gegenübergestellt. In den Einzelheiten ist ihre Kampfweise von der Örtlichkeit bedingt. Die Landschaft ist sehr ausgebildet. Rechts liegt die Stadt. Ihre Mauer zieht sich von der rechten Bildecke nach dem Bildinneren zu in den Hintergrund hinein; ihr entlang verläuft ein schluchtartiger Graben; er ist zweimal überbrückt, das eine Mal im Bilde rechts ein wenig hinter dem Vordergrunde. Die übrige Landschaft ist Felsgelände; in der linken Bildecke dicht hinterm Vordergrunde steht ein Busch. Der Künstler erzählt nun: Von der vorderen der Brücken her ist von rechts der Ritter gegen den Drachen herangeritten, der sich ihm vor dem Busch entgegenstellt. Doch sein Pferd, das wir von der Seite sehen, erschrickt und stutzt: mit dem rechten Vorderlauf stemmt es sich auf den Boden, während es den linken zurückzieht und gleichzeitig nach links bewegt; es nimmt den Kopf zur Seite, daß man ihm über die Nase weg auf das rechte Auge sieht. Es weicht zurück; es wird auch gleich nach links ausbrechen,

dem vorderen Bildgrunde zu, wenn ihm der Reiter nicht die nötigen Hülfen gibt. Der aber scheint ein weiteres Vorschieben des Pferdes und ein Festdrücken am Platze für ungeeignet zu halten, widersetzt sich der Bewegung des Tieres nicht, sondern hat sich eingerichtet, den Feind trotzdem noch mit der Waffe zu erreichen. So begründet denn die Bewegung des Pferdes die Waffenführung des Reiters. Der Stoß mit eingelegter Lanze frommt, wie man leicht begreift, nur im Vorrücken; wo das Pferd zurückwill, droht die Bewegung diesseits des Zieles fruchtlos auszulaufen. Beim freihändigen Stiche wird man nun durch Vorstrecken des Armes den Stich um das entsprechende Stück verlängern, das durch das Zurückweichen des Tieres verloren geht, und nötigenfalls, womöglich sich in den Bügeln hebend, durch Vorbeugen des Körpers noch weiter nachhelfen können. So sticht denn Georg, die Lanze freihändig vor sich hebend. Das deckt sich mit der antiken Uberlieferung, ist aber zugleich bedingt durch die Umstände. Der Mantel Georgs hängt im Rücken, wird aber durch den darauf lastenden Schild niedergehalten.

Vom Drachen ist der hinterste Teil nicht sichtbar. Seine Stellung weicht nicht ab von dem Drachen auf Bl. 85 des Missale, dem einzigen uns aus früherer Zeit bekannt gewordenen, der dem Reiter entgegengestellt ist. Er wirft den Hals zurück, streckt den Kopf vor, öffnet den Rachen, in den die Lanze fährt. Die Flügel spreizt er, sie hebend. An seiner Bildung fallen die kleinen Schuppen auf, die den ganzen Oberteil seines Leibes bedecken, die kurzen rundlichen Ohren wie bei dem des Venetianer Reliefs, und, abgesehen von den Rippen und Spitzen der augenverzierten Flügel, die Vermeidung alles zu Zackigen und Fabelhaften. So hat er auch einen fleischigeren Kopf, wenn auch die Kiefern mit den großen Zähnen und mit dem Hakenschnabel am oberen.

Die Prinzessin ist vom Typus der aus Assisi; in Vorderansicht, mit der Wendung und sehr leisen Neigung des Kopfes zum Kampfe zu, der vor die Brust erhobenen einen

und gesenkten anderen Hand, hier der Linken.[1]) Aber sie ist aus aller Steifheit des bloßen Dabeistehens gelöst; sie flieht seitwärts zur Brücke zu; das übrige der Haltung ist dadurch zu erklären, daß sie sich zugleich erschrocken umwendet.

Auf den Zinnen sind Zuschauer: König und Königin zu vorderst über dem Tore, zu dem die Brücke führt, im Schmuck ihres Ranges. Durch Gebärden und Mienen drücken sie, wie entsprechend auch jeder andere Anwesende, ihr Teilnehmen an der Handlung aus.

6. Die Wiedereinführung des Schwertkampfes.

Daran schließen wir noch zwei oberitalische Darstellungen, eine aus frühestem, die andere aus etwas vorgerückterem Quattrocento.

Das Wandbild zu Velo hat manches gemein mit dem Paduaner. Die Stadt im Rücken des Reiters, der hier von links kommt, die Brücke dahinter, Zuschauer, das Heraustreten des Drachens aus der gegenüberliegenden Bildecke. Das Untier gehört zum Typus der Trecentodrachen, ist aber mit Ausnahme der Flügel nicht allzu zackig; der Kopf erinnert gar an den einer großen Schlange und hat keinen Hakenschnabel am Oberkiefer. Der Mantel Georgs, der galoppiert, flattert in hergebrachter Weise; daß die Prinzessin, wie schon erwähnt, den Drachen am Bändchen hält, wirkt d'Avanzo gegenüber rückständig und so, wie sie hier hinter dem Untier steht und mit beiden Händen das Band vor sich hält, das durch sein Maul gelegt ist, sieht es gar aus, als sei sie vielmehr von seiner Partei und eine Unholdin, die ihn kutsche.

Das andere Bild, ein von 1428 datiertes Triptychon im Museum zu Verona, hat auf dem linken Flügel unseren Heiligen; da ist ein unbeholfenes über den Drachen schreitendes Pferd, das Kopf und Hals stark „egyptisch“ zur Seite

---

1) Vgl. S. 56 Anm. 1.

nimmt; ein Drache von üblicher trecentistischer Bildung und Lage. Die Prinzessin steht in der linken Bildecke hinter der Gruppe, teils vom Pferde verdeckt, in Dreiviertelansicht mit vor der Brust gefalteten Händen.

Auf diesen beiden Darstellungen aber kämpft der Ritter mit dem Schwerte. Der Zug, der 1135 beim Werk des Nicolaus zu Ferrara vorgekommen, scheint bis dahin in Italien nicht wieder angewandt worden zu sein. Ob es sich hier tatsächlich um eine Wiederaufnahme oder vielmehr um eine Neueinführung dieses Zuges handelt oder nicht, ist eine Frage, die wir bei jeder dieser beiden Darstellungen anders zu beantworten geneigt sind.

Das Veroneser Bildchen gehört in einen Kunstkreis, der von jenseits der Alpen her zahlreiche Anregungen empfangen hat; es zeigt stilistisch deutliche Zusammenhänge mit dortiger Kunst. Dort aber wurde um diese Zeit — und schon früher wie auf dem Veroneser Bild — der heilige Georg, der stehende wie der reitende, als schwertschwingender Drachenkämpfer dargestellt.[1]) Das Schreiten des Pferdes über den Drachen weg, die Haltung des Reiters, wie er niedergebeugten Hauptes mit Nachdruck das Schwert schwingt, erinnert gerade an die Georgsdarstellungen der schon erwähnten, meist nordischen,[2]) Elfenbeinsättel.[3]) Von einer

---

1) Stehende George mit Schwert z. B. auf dem Retabel Philipps des Kühnen von Jacques de Baerze (um 1391) in Dijon; in Deutschland ist der stehende schwertschwingende Georg im XV. Jahrhundert häufig, in Italien eine Ausnahme (s. S. 109), was darauf schließen läßt, daß diese Vorstellung im Norden weit verbreiteter, eingewurzelter war und älter. Elfenbeinsättel s. I. v. Schlosser a. a. O. No. 13. — Georg mit dem Schwert zu Pferde: Siegel der Stiftungsurkunde des ungarischen Georg-Ordens von 1326 (mitgeteilt von Herrn v. Kretschmar); Elfenbeinsattel, doch schon aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts s. J. v. Schlosser a. a. O. No. 20. Später häufig (Meister E. S.); dann aber auch in Italien.

2) s. S. 66 Anm. 1.

3) Von den von J. v. Schlosser a. a. O. publizierten zeigt zwar der Georg des Sattels No. 12 die größte Verwandtschaft mit dem des Veroneser Bildes, weil dort wie hier die Schwertklinge nach rückwärts reicht,

Lanze, die Georg, wie am Portal des Doms von Ferrara, vor dem Schwertkampfe gebraucht, ist nichts zu sehen. Der Zug des Schwertkampfes dürfte hier vielleicht nordischen Ursprungs sein.

Dagegen findet sich auch die vorher gebrauchte Lanze auf dem Fresko von Velo; ihre Splitter liegen am Boden; die Spitze steckt dem Untier allerdings nicht im Rachen, sondern in der Brust. Das Pferd galoppiert, wie ja auch in Ferrara. Wir können nicht umhin, hier eine Anregung zu sehen, die von Ferrara ausgegangen, mag nun die dortige Darstellung mittelbar auf Battista gewirkt haben, oder unmittelbar, was ja durchaus nicht unmöglich ist.

III. Quattrocento und Cinquecento.

1. Vorbemerkung.

Bei der Betrachtung der Darstellungen St. Georgs zu Pferde seit dem XV. Jahrhundert, die uns in weit zahlreicheren Stücken bekannt geworden als die aus früheren Zeiten, schien es angebracht, auf andere Weise, als vorher, zu verfahren. Die Umstände, die das rechtfertigen, lassen sich stellenweise schon in den frühen Jahrzehnten des Jahrhunderts, allgemein seit etwa seiner Mitte feststellen, und sind die folgenden. Einerseits wird nun an wesentlich neuen Kompositionszügen nur weniges eingeführt; die Entwickelung äußert sich mehr in der Abtönung und Variierung des schon Vorhandenen. Wo aber neue Züge auftreten, begründen sie darum doch noch keine Typen. Andererseits lassen sich von nun ab wichtigere Bildungen oder Umbildungen, zumal die Anonymität der Kunstwerke fast aufhört, an die Persönlichkeit eines bestimmten Meisters knüpfen, der diesen oder

---

doch scheint gerade der italienischer Arbeit zu sein. s. v. Schlosser a. a. O. — Dagegen stimmt die Haltung von Arm und Schwert des Heiligen in Velo mit dem auf dem ungarischen Siegel von 1326 überein.

jenen Zug besonders prägt, worauf dann geringere Wandlungen sich im Kreise der von ihm beeinflußten vollziehen. Auch kann man von Typen jetzt allein in übertragenem Sinne reden; schon bei d'Avanzo glaubten wir diesen Begriff nur mit einer Einschränkung anwenden zu dürfen. Vielmehr haben wir jetzt: Meisterwerke, darin die Bestandteile, die mit dem Vorwurf notwendig gegeben worden, frei behandelt sind, Werke von Nachfolgern, die sich jenen anschließen, und einzelne Motive, die nun nicht mehr für einen Typus dieses bestimmten Heiligen bezeichnend sind, sondern ebensogut wie für St. Georg auch andere Verwendung finden; so für einen Reiter, der eine kläffende Dogge verscheucht.[1]) Nur daneben erhalten sich die älteren Typen oder werden manchmal wieder aufgefrischt. Dies stellt eine Veränderung der Bedingungen für unsere Arbeit dar, der am besten eben durch eine Veränderung der Betrachtungsweise Rechnung getragen werden konnte: Haben wir bisher die Wandlungen einzelner Typen und Züge mit Wahrnehmungen an einzelnen Werken belegt, so soll nun von den Werken einzelner grundlegender Meister ausgegangen werden; diese sollen in die einzelnen Züge zergliedert werden, deren Wandlungen dann innerhalb des Einflußgebietes jener Meister zu verfolgen sind. Das Entsprechende soll auch für die Betrachtung der heiligen George zu Fuß seit etwa den gleichen Zeiten gelten.

2—7. Gruppen quattrocentistischen Ursprungs.

2. Donatello und sein Kreis.

1416 entstand Donatellos Marmorbild St. Georgs für Or San Michele zu Florenz mit der Predella des Drachenkampfes.

Die Gegner sind von verschiedenen Seiten aus zu einander gestellt, aber nicht in voller Seitenansicht gegeben.

---

1) Niccoló Alunno da Foligno in der Landschaft unterhalb der Krönung Mariä in S. Niccoló zu Foligno.

Reiter wie Drache sind bildeinwärts gestellt; ihre Richtungen laufen nach dem Hintergrunde zusammen, sie befinden sich also nur in der Bildfläche einander gegenüber, im Raume jedoch nebeneinander. Aus dieser Stellung wendet das Pferd den Kopf, die reine Seitenansicht um einen bedeutenden Winkel überschneidend, zur Bildfläche.

Das Pferd, das sich nach antiker Weise mit federnden Sprunggelenken hebt, der stark zurückgebogene, wie beim Anspornen gehaltene Unterschenkel des Reiters, sein abflatternder Mantel sind klassischer Herkunft und nähern die Gesamterscheinung des Bildes dem antiken Reitertypus. Die Form des Helmes ist für die Komposition von Bedeutung, deshalb nicht nur unter den Kleidungsstücken zu behandeln; er ist weder antik, noch zeitgemäß, sondern ein antikisierendes Renaissancegebilde, im Hauptteil gerundet, mit kleinem Visier und einem Nackenschirm. Am Fuße des Reiters fällt die herabgebogene Spitze auf im langen geschnäbelten Panzerschuh.

Der Reiter stößt mit eingelegter Lanze; von rechts oben hinter sich Nachdruck gebend, stößt er — zwischen sich und dem Halse des Pferdes durch — diesem entlang nach links unten auf den Gegner, dessen Stellung diese Stoßrichtung erfordert. Der Stoß erfolgt mit großer Heftigkeit; die Lanze trifft das Untier nicht im Rachen, sondern in der Brust.

Die Haltung von Oberkörper und Kopf am Reiter sind neu. Er neigt sich mit dem Leibe über dem linken Arm vornüber, so daß sein Gesicht über dem Pferdehalse zu liegen kommt. In dieser Haltung wird nicht die reine Seitenansicht gegeben, wohl aber ein Mitgehen mit der Richtung des Pferdes: denn der Oberkörper ist von der Bildfläche abgedreht; wir sehen auf den Rücken; das gebeugte Gesicht wiederum ist ein wenig mehr nach diesseits über die Profillage zurückgebogen im Gegensatze zur Hauptrichtung von Roß und Reiter, entsprechend jedoch der Kopfrichtung des Pferdes. Der linke Unterarm läuft vom gesenkten Ober-

arm aus zwischen Roß und Reiter hindurch verkürzt in die Tiefe.

Abgesehen von der schrägen Richtung bietet die Stellung des Drachens nichts Neues; er spreizt die Flügel, wirft den Hals zurück, steckt den Kopf vor mit offenem Rachen und wirft den Schweif auf. Sein Bau ist der überlieferte: zweifüßig mit zackigen augenverzierten Fledermausflügeln; einige Zotten hat er auf dem Rücken. Der Kopf ist einfach, kurzohrig, der Oberkiefer ungeschnäbelt.

Die Landschaft wird links durch einen Felsen gegeben mit der Höhle, daraus der Drache gerade hervorgekommen ist, rechts durch einen Bau, davor die Prinzessin steht; an den Bau schließt sich hinten eine lose Gruppe von Olivenbäumen. Felswand und Bau laufen perspektivisch in das Bild hinein.

Die Prinzessin trägt den antiken gegürteten Peplos, der einen Bausch bildet, antike Haartracht; sie steht in Dreiviertelansicht; der Kopf ist in reine Seitenansicht gewandt; sie faltet leidenschaftlich, fast ringend, die Hände vor der Brust zusammen. Ihre Haltung ist keine beim Stehen wirklich mögliche; ihre Gestalt knickt in den Knien und lehnt sich zurück. Aber das wirkt wie Bewegung, als sei sie gerade von rechts herangetreten, zumal das unterstützt wird von dem nach rückwärts von den Knien ab bewegten Gewand; es sieht aus, als würde es vom entgegendrängenden Luftzug zurückgeweht.

So wird die Komposition nicht nur bestimmt durch das Aufgeben der ursprünglichen schlichten Seitenansicht und durch eine Bereicherung mittels Tiefenstellungen, sondern auch innerhalb dieser durch ein Auseinander- oder Aufeinander- und ein Miteinandergehen verschiedener Richtungen: Contrapost, wenn auch sehr ausgeglichener, und Parallelismus, — begründet an der Hauptgruppe durch die Stellung der kämpfenden Parteien zu einander und durch die Kampfführung; — und das mit raumschaffender Wirkung. Ähnliches drückt sich aus in der Haltung der Jungfrau. Die Landschaft, wie sehr auch summarisch gegeben, unterstützt das.

Nachahmung dieses Meisterwerkes ist der Hauptsache nach der heilige Georg des Florentiners Nanni di Bartolo über dem Portal von San Niccolò zu Tolentino (1435). Das schmale hohe Bildfeld hat wohl die Abweichungen bedingt: das steiler gestellte Pferd, einen darunter liegenden Drachen, abgesehen vom herausgewandten Pferdekopfe die Seitenansicht. Auch war für Landschaft und Prinzessin kein Raum geboten. Eigentümlicher Weise benutzt Georg keine Waffe; er hält in beiden Händen die Zügel.

Beinahe treue Wiederholungen nach Donatello sind Roß und Reiter auf dem Robbiarelief der Kirche Santa Maria e Giorgio zu Brancoli bei Lucca und auf dem minderen aus Giovanni della Robbias Werkstatt im Louvre (No. 442). Von Donatello beeinflußt zeigt sich Signorellis heiliger Georg mit dem Schwerte bei Sir William Farrer in London. Übereinstimmend sind: die Stellung der Kämpfer zu einander (doch in Gegensicht), die Formen und größtenteils die Haltung des Pferdes, am Reiter die vorgebeugte Haltung des Oberkörpers.

3. Der vierfüßige Drache.

Den Georgsdrachen haben wir bisher stets als zweifüßiges Tier vorgefunden.

Der vierfüßige Drache war, wie schon bemerkt, zur romanischen Zeit neben dem zweifüßigen als ornamentaler Drache an den Architekturen vorgekommen. Doch macht es für Italien fast den Eindruck, als ob es herkömmlich geworden wäre, dem heiligen Georg einen zweifüßigen Drachen beizugesellen, während im XIII. Jahrhundert St. Michael auch mit dem vierfüßigen zu finden war, wovon wir — freilich nur ein Beispiel nennen können.[1]) In Italien büßten die ornamentalen Ungeheuer für die Architekturen mit der Zeit ihre Bedeutung ein; dorther konnte darum keine neue Anregung zur Umformung des überlieferten zweifüßigen Georgs-

1) auf Bonaventura Berlinghieris Bild in der Florentiner Academie No. 181.

drachens gegeben werden. Nördlich der Alpen aber wurden diese Tiere beibehalten und fortentwickelt. Zwar scheint auch in Frankreich die spätere Zeit den zweifüßigen Drachen vor dem vierfüßigen bevorzugt zu haben; übersieht man die Abgüsse nach der französischen Skulptur im Trocadéro, so finden sich unter denen des XII. Jahrhunderts beide Formen (vierfüßige Drachen z. B. am Torbogen der Kathedrale von Angoulême; zweifüßige häufiger); im XIII. Jahrhundert aber haben wir vierfüßige Drachen nur als Wasserspeier gefunden, deren notwendige Form dieser Darstellungsart günstig war. Inwieweit sich der vierfüßige Drache sonst nördlich der Alpen weiterhalten oder dort wieder aufkam, haben wir einstweilen nicht feststellen können. Tatsache aber ist, daß im nördlichen Europa schon seit dem früheren XIV. Jahrhundert vierfüßige Drachen auf Georgsdarstellungen angebracht werden.

Als Beispiele führen wir an: den Drachen auf dem ungarischen Siegel von 1326,[1]) den bronzenen heiligen Georg in Prag auf dem Hradschin von 1373. Den niederländischen[1]) Wasserbehälter, der für St. Georg gilt, im Bargello zu Florenz, eine englische Holzschnitzerei im South Kensington-Museum, den St. Georg am Westportal der Liebfrauenkirche zu Eßlingen, sämtliche aus dem späteren XIV. Jahrhundert. Den Drachen unter dem stehenden heiligen Georg des einen der zwei Retabeln von Jacques de Baerze im Museum von Dijon.[2]) Ziehen wir den Anfang des folgenden Jahrhunderts zu, so sind anzuführen: Georg auf Elfenbeinsätteln, darunter auf dem König Wenzels von Böhmen,[3]) der wohl noch dem XIV. Jahrhundert angehört, das spanische Polyptichon aus dem South Kensington-Museum, das aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammt.

Die Länder, denen diese Darstellungen angehören, liegen meist um Frankreich herum. Der Einfluß Frankreichs, be-

---

1) vgl. S. 60 Anm. 1.
2) vgl. S. 60 Anm. 1.
3) vgl. S. 51 Anm. 3.

sonders Burgunds, auf die damalige Kunst der Nachbarländer ist bekannt; das Vorkommen des vierfüßigen Georgsdrachens in ihnen könnte auf den Einfluß jenes Zentrums zurückgeführt werden.

In Italien nun findet sich der Vierfußdrache erst bedeutend später wie nördlich der Alpen. Waren von dort Beispiele von 1326 und 1373 zu nennen, so können wir aus Italien vor Antonio Pisano, Fresko in Sant Anastasia, Verona, frühestens aus den 30er Jahren des XV. Jahrhunderts, also rund über ein Jahrhundert später, keines anführen. Das burgundische Beispiel am stehenden Georg (zu Dijon) war um rund drei Jahrzehnte älter. Pisanos Übereinstimmungen mit Zügen und Eigenschaften der französischen Kunst, die Beziehungen der oberitalienischen Malerei jener Zeiten zu der Frankreichs dürften zweifellos sein. Und grade in Oberitalien wird der vierfüßige Georgsdrache bald häufig dargestellt, besonders unter dem Einflusse Jacopo Bellinis, während ihn Mittelitalien erst um die Wende des XV. Jahrhunderts aufkommen läßt. Uns scheint deshalb wahrscheinlich der Einfluß Frankreichs (Burgunds), sicher aber der Einfluß von jenseits der Alpen her den vierfüßigen Drachen für Georgs-Darstellungen in Italien eingeführt zu haben.[1])

4. Jacopo Bellini. (Die Skizzenbücher.)

Jacopo Bellinis Skizzenbücher in London und Paris enthalten unter vielen Reiter- und Pferdezeichnungen und mehreren Drachenkämpfen verschiedener Art siebenmal den des heiligen Georg; vier davon befinden sich im Pariser, drei im Londoner Skizzenbuch.

Der Komposition von Roß und Reiter nach lassen sie sich in drei Gruppen einteilen; ratsam ist es, ihnen noch

---

1) Eine Wiederanlehnung an die alten einheimischen Darstellungen Michaels, von dem wir ein Beispiel mit dem vierfüßigen Drachen angeführt haben (s. S. 65 Anm. 1), und der öfters einen menschenähnlichen Teufel, also ein Wesen mit vier Gliedmaßen, tötet, könnte für die Darstellungen des reitenden Heiligen kaum in Betracht kommen.

einige andere Skizzen anzuschließen, die zwar keinen heiligen Georg darstellen, aber teils den Georgszeichnungen nahe verwandt sind, teils als Vorbilder für Georgsdarstellungen der Nachfolger Bellinis in Betracht kommen.

Was Roß und Reiter anlangt, bilden die Blätter VII, XII in London, VIII, IX, LXXXIV in Paris die erste Gruppe: Auf einem sich bäumenden Rosse kämpft Georg, soweit die Waffe mitskizziert, mit dem Schwerte gegen den Drachen; das Pferd steht auf den Hinterläufen, d. h. es federt nicht in den Sprunggelenken wie ein anspringendes. Es hebt den Leib, die Vorderläufe und wirft den Hals auf. Der Kopf zeigt lebhaften Ausdruck wegen der geblähten Nüstern und des offenen Maules. Die Unterschiede der einzelnen Skizzen, das Pferd betreffend, ergeben sich u. a. aus der Ansicht, in der es sich bietet, und der Haltung seines Kopfes.

Die einfachste Ansicht, zugleich die größte Verwandtschaft mit einem schon vorhandenen Kunstwerke, bietet das Blatt VII in London: Das Pferd ist nach rechts, ganz in Seitenansicht gestellt und hebt sich sehr hoch. Der Kopf richtet sich vom Ansatze am Halse an aufwärts; dadurch, ferner durch das Vorspringen der Jochbogen über den Kopfumriß, die geblähten Nüstern, das offene Maul hat es einen starken, eigentümlichen Ausdruck erhalten. Für etwas Ähnliches am Pferde von Raphaels heiligem Georg im Louvre hat Gruyer[1]) nicht eine bessere Bezeichnung als „betend“ zu finden gewußt und, wie sonderbar das auch klingen mag, es gibt kaum eine bessere. Wie sich aber Raphaels Roß von den antiken des Monte Cavallo zu Rom herleiten läßt,[2]) so auch dieses des Bellini; der Kopf ist in Haltung und Ausdruck auf sie zurückzuführen, obwohl hier der Ausdruck noch ver-

---

1) s. Gruyer: Le St. Georges et les deux St. Michels de Raphael au musée du Louvre, in: gazette des beaux arts Mai 1889. auf S. 384, wo es vom Pferde heißt: „on serait tenté de dire priant et croyant“.

2) s. Hermann Grimm „zu Raphael“ im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. III (1882) S. 269 ff. — vgl. auch W. Vöge. Raphael und Donatello S. 4.

stärkt ist; die Haltung des Tieres im Ganzen gleicht der dortigen ebenfalls, obzwar die bezeichnende lange, fast gerade Rückenlinie der Rosse von Montecavallo bei Bellini fehlt; teilweise liegt das daran, daß es sich um Pferde von ganz verschiedenem Bau handelt; das antike: schlank, von gestreckten Formen, ein Rennpferd. Hier das übliche Pferd Bellinis, das Weizsäcker folgendermassen kennzeichnet: „kräftig, schwer, aber nicht übermäßig fett; dicht behaarte Köthengelenke“;[1]) ein Pferd mit dicken Hinterläufen, klumpigen Hufen, ein trag- und turnierfähiges Tier.

Wenige Seiten weiter, auf Bl. XII (London), findet sich unter Georg das gleiche Pferd, nur etwas aus der Seitenansicht nach der Vorderansicht zu verschoben; Kopf und Nase nimmt es herunter und wendet sie nach vorne zu bis in Dreiviertelansicht. Das Pariser Blatt LXXXIV ist, wie im übrigen, so auch im Pferde eine nur wenig veränderte Wiederholung des Londoner Blattes XII.

Blatt VIII Paris gibt das Pferd abermals mit gehobener Kopfhaltung. Aus der Seitenansicht ist es nur wenig herausgeschoben, in vielen anderen Beziehungen aber bedeutend umgearbeitet: es steilt so sehr, daß sein Gewicht schon über die Hinterbeine hinaus lastet und, daß es den ängstlichen Eindruck macht, als müßte es sich gleich überschlagen. Hierzu trägt auch die Haltung seines Kopfes bei: er ist ganz zurückgeworfen; wir sehen dem Pferd auf die Kehle.

Auf Bl. IX Paris ist das Pferd über die Dreiviertelansicht hinaus in kühner Verkürzung fast zur Vorderansicht gewendet. Kopf und Nase sind gesenkt.[2])

---

1) s. Weizsäcker: Das Pferd in der Kunst des Quattrocento im Jahrbuch der k. pr. Kunst-Sammlungen VII. 1886 S. 160.

2) Das Pferd in London Bl. VII findet sich wieder in Paris Bl. LXXI (Zweikampf). Die Pferde in London Bl. XII, Paris Bl. LXXXIV finden sich in Gegensicht in London Bl. LI (ohne Reiter), Paris Bl. XXXIX (kaum sich bäumend). In London, Bl. XV links findet sich ein Gegenbild zu Paris Bl. VIII; zur Gruppe gehören ferner das Pferd in der Mitte von London Bl. XXXVIII (Seitenansicht, gesenkte Nase) Bl. LIV, Seitenansicht, steil, etwas ins Bild hineingestellt.

Eine Umbildung dieses Pferdes, die später Folgen gezeitigt und auch für spätere Georgsdarstellungen wichtig wird, dürfte das Pferd in London Bl. VIII sein, auf dessen Nacken ein Löwe gesprungen. Das nach links in Seitenansicht gestellte Tier bäumt sich und wendet den hochgehobenen Kopf zurück, so daß wir dessen rechte Hälfte zu sehen bekommen. Hals und Kopf decken sich fast mit den entsprechenden Teilen des Pferdes in Paris Bl. VIII. Die scharfe Wendung nähert das Tier den Pferden vom „egyptischen Typus“.

Von den Reitern zeigt der auf dem erstbesprochenen Blatte (London VII) antike Haltung: der Unterschenkel ist anspornend zurückgebogen. Im Einzelnen kennzeichnen ihn die herabgebogene Fußspitze; daß er den Oberkörper so vorbeugt, daß sein Gesicht auf dem Pferdehalse zu liegen kommt; solches erinnert, obwohl in Gegensicht, an das Relief Donatellos. Das Schwert schwingt er mit gehobenem Arme; die Richtung der Klinge läuft nach hinten herab.

Die anderen Blätter zeigen den Reiter alle mit zeitgemäßem gradbeinigem Sitze.

Die Blätter London XII und Paris LXXXIV stimmen wiederum überein; der Oberkörper Georgs ist gerade, der Kopf gebeugt, den Hals des Pferdes aber nicht erreichend.

Der Reiter auf Bl. VII Paris ist der starken Wendung des Pferdes gemäß in Dreiviertelansicht zu sehen. Er beugt sich vor, so daß sein Kopf den Pferdehals berührt. Die Spitze der Klinge reicht nach seinem Kopfe zu nach vorne.

Bl. IX Paris bietet, wie am Pferde, so auch am Reiter die kühnste Verarbeitung. Er hat den Körper ganz zur Vorderansicht gewandt, das Gesicht ist darüber weg schon zur anderen — linken — Dreiviertelansicht gedreht. Der rechte Arm reicht, vor seinen Leib gebogen, über Brust und Kinn des Reiters weg und biegt sich über seine linke Schulter fort, so daß der Schlag des Schwertes, das von ihm verdeckt wird, von hinter dem Rücken her über die linke Schulter von

oben nach rechts unten fahren muß, wo sich auch der Gegner befindet.

Die zweite Gruppe wird vom Londoner Bl. XXV vertreten. Roß und Reiter sind von Donatellos Predella abhängig. Wie dort sprengt der Reiter von rechts nach links auf einem ins Bild hineingestellten Pferde, dessen Hinterbeine in den Sprunggelenken einknicken. Wie dort ist der Reiter im Rücken gesehen und liegt vor, mit dem Kopfe bis auf den Pferdehals, den Unterschenkel in antiker Weise zurückbiegend. Wie dort, sollte der Reiter mit eingelegter Lanze kämpfen; die Waffe ist nicht mitskizziert, aber das folgt aus der Haltung des rechten Ellenbogens, den wir hinter seinem Rücken gewahren. Wie dort mußte der Stoß zwischen ihm und dem Pferdehalse verlaufen, was die Stellung des Drachens forderte, sollte er getroffen werden. Abweichend ist folgendes: das Pferd ist steiler gerichtet und nimmt vom Halse ab eine andere Haltung an; es biegt sich von da ab ganz nach rechts bildeinwärts, so daß der Kopf von seinem Halse und dem Kopfe des Reiters ganz verdeckt ist.[1])

Die dritte Gruppe ist vom Georg des Pariser Blattes LXIII vertreten. Er galoppiert von links nach rechts in voller Seitenansicht. Sein Pferd ist die Fortbildung der früheren in Seitenansicht abgebildeten galoppierenden Pferde. Es galoppiert „in wagerechter Haltung mit aneinandergesetzten Hinterhufen“.[2]) Das ist eine von Bellini bevorzugte Art, Pferde in Seitenansicht darzustellen. Wir finden das, ebenfalls mit der Richtung nach rechts, bei den Pferden auf Blatt XXXV, XXXVIII und XC in Paris (das Pferd am Wagen im Bachuszug, Amor auf Pegasus, Ritter auf ge-

---

1) Eine Fortbildung dieser Skizze finden wir in Paris Bl. LXXX, das mehrere Gewappnete mit mehreren Drachen kämpfend darstellt. Das Pferd steilt weniger, vom Kopfe des Pferdes ist etwas zwischen seinem Halse und dem Kopfe des Reiters sichtbar. Größere Unabhängigkeit vom Urbild zeigt sich in der geraden Schenkelhaltung des Ritters und seiner geringeren Bewegung nach vorne.

2) s. Golubew: Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis herausgegeben von Dr. Victor Golubew. II. Teil, im Text zu Bl. LXIII Paris.

harnischtem Pferd); in entgegengesetzter Richtung in London Bl. XXXVI, Paris Bl. XLVII (Lanzenreiter, Reiter auf geharnischtem Pferde).[1])

Diese Pferde halten bald den Kopf ganz in Seitenansicht (London Bl. XXXVI, Paris Bl. XXXV, Bl. XLVII, XC); bald wenden sie ihn etwas zum Bilde heraus (Paris Bl. XXXVIII); dies ist auch der Fall beim Pferde Georgs.

Der Reiter ist mit dem Londoner auf Bl. XXXVI zu vergleichen. Beide haben die eingelegte Lanze; da der Londoner Reiter nicht kämpft, hält er sich gerade, die Waffe wagerecht. Der kämpfende Georg stößt von rechts über die linke Seite weg herunter, führt also die Donatelleske Bewegung aus, nur in Gegensicht; er beugt sich vor. Die Wendung seines Leibes und seines Kopfes zum Beschauer zu ist ungerechtfertigt, nur der Sichtbarkeit wegen gegeben.

Noch ein Reitertyp, von Jacopo Bellini zwar nicht für Georg angewandt, ist uns seiner Folgen wegen von Wichtigkeit. Es kommt nur auf das Pferd an, das entfernt an das der zweiten Georgsgruppe und damit an das Pferd Donatellos erinnern kann, insofern es etwas in das Bild hineingestellt ist, und seine Hinterbeine in den Sprunggelenken federn. Wir finden es in London Bl. XLV und rechts auf der Kreuzigung in Paris Bl. XXXVI. Beide Male bewegt es sich nach rechts, entgegengesetzt also dem Pferde Donatellos und dem von Bellini der zweiten Georgsgruppe. Der Kopf des Pferdes ist auf dem Londoner Blatte etwas zum Beschauer zu gewandt, auf dem Pariser folgt er der Gesamtrichtung; das Federn der Sprunggelenke ist auf dem Pariser Blatte kaum dargestellt; so gleicht denn das Londoner mehr dem Pferde Donatellos.

Der Drache kommt in Bellinis Georgsskizzen nur einmal in der bekannten Lage unter dem Pferde vor, — London Bl. VII. — Es scheint ein vierfüßiger entworfen worden zu sein.

---

1) In ähnlicher Bewegung und Haltung werden auch andere Tiere dargestellt, z. B. der Löwe auf Bl. LIII London.

Zweifüßige und vierfüßige Drachen finden sich auf den Georgsskizzen Bellinis. Zieht man noch Drachen anderer Skizzen hinzu, so ergibt sich, daß er keiner der beiden Arten den Vorzug gegeben hat. Bei den Georgsskizzen macht es sich so, daß nur in der ersten Gruppe der zweifüßige Verwendung findet: auf dem Londoner Blatt XII, den Pariser Blättern IX und LXXXIV.

Bellinis zweifüßiger Drache ist im Bau von dem des vorangegangenen Jahrhunderts wesentlich nicht verschieden. Einige Formen sind besonders ausgeprägt, die Zier- und Schreckformen ausgebildet worden. Das zeigt sich namentlich an seinem Kopfe.

Neben einheimischen Vorbildern haben auch solche aus fernerem Osten zu seiner Gestaltung beigetragen. Golubew bemerkt[1]) zum Drachen auf Bl. IL in Paris: „Der Drache, eine Vereinigung von Adler, Löwe, Schlange und Krokodil hat korallenförmige Hörner und gezackte an Fischflossen erinnernde Flügel; die kunstvoll stylisierten Formen weisen zum Teil auf Vorbilder aus Ostasien (chinesische Stoffzeichnungen?) hin.“

Am meisten an chinesische Vorbilder erinnert der Drache des Blattes LXXXVI in London: Er hat nicht allein die korallenförmigen Hörner und eigentümlich zerschlissenen langen Ohren, den salamanderhaften Kamm im Rücken, wie die asiatischen Vorbilder; ihm fehlen auch — wie sonst einheimischen Drachen nicht — die Flügel; seine Haltung ist äußerst stylisiert; er sitzt in Seitenansicht, hat den Schweif zwischen seinen Läufen durch nach vorn geschlagen, biegt den Hals zurück, streckt den Kopf vor. Andere Drachen zeigen die asiatischen Züge in Verarbeitung. So die Drachen in Paris Bl. IL und L; bei ersterem ist der Kamm im Rücken unauffälliger; er ist geflügelt, die Haltung schon freier, und, wie er aus der linken Bildecke mit gespreizten Flügeln vortritt, erinnert er am meisten an die des Drachens in der Georgskapelle zu Padua.

1) s. op. cit.

Diese Drachen sind oben schuppig, unten geringelt, sie haben Zotten oder federartige Borsten an verschiedenen Körperteilen, mancherlei Bärte, an den Flügeln Augen, Schwimmhäute zwischen den Krallen, am Kopfe vorspringende Jochbogen, gepanzerte Kiefern mit hakigen Zähnen; der obere hat einen Schnabelfortsatz.

Die George haben viel schlichtere Drachen zu Gegnern. Sie zeichnen sich aus durch den langen Hals, den allmählich in den Schweif übergehenden schlanken, vogelhaften Leib, der nicht schuppig ist; am Kopfe sind außer den langen Ohren wenig Auswüchse, die Kiefern sind bezahnt; ein Schnabelfortsatz ist am oberen. Der Drache in Paris Bl. LXXXIV ist ohne Flügel entworfen. Auf den Blättern London XII und Paris LXXXIV kriechen die Drache von rechts vorne schräg an den Reiter heran, werfen den Hals zurück und strecken den Kopf vor mit geöffnetem Rachen. Der Drache des Pariser Blattes IX liegt links neben dem Pferde in Verkürzung bildeinwärts gestreckt am Boden, jederseits Fuß und Flügel von sich streckend; ganz klar ist die Lage nicht skizziert.

Bellinis Vierfußdrachen sind von verschiedener Bildung. Häufig ist er eine Flügelechse: der Schwanz, die zackigen Flügel, der Hals, der Kopf mit dem geschnäbelten Oberkiefer und den langen gezackten Ohren sind dieselben wie beim Zweifußdrachen, die Füße haben Schwimmhäute zwischen den Zehen; manchmal hat er am Kopfe Auswüchse in der Art des orientalischen Drachens (Bl. XIV Paris).[1]

Eine solche Flügelechse kriecht auf dem Pariser Bl. VIII von rechts in Seitenansicht an den Reiter heran und hebt gegen ihn am gebogenen Hals den Kopf mit dem offenen Rachen. Die Angriffsweise gleicht dem des zweifüßigen in London Bl. XII, Paris Bl. LXXXIV.

---

1) Im Londoner Skizzenbuch findet sich der Vierfußdrache zuerst auf Bl. XV, dann XVII. Er wird von Bellini zur Belebung von Wüstenlandschaften verwandt (Paris Bl. XIV); manchmal fliegt er (London), meist kriecht er (in verschiedenen Ansichten auf Bl. XIV Paris).

Andere Drachen haben Säugetierartiges.[1]) Unter diesen Vierfüßlern finden sich solche mit Säugetiertatzen und getrennten Zehen mit Klauen nach Löwenart, mit einem durch breitere Ohren und die kürzere Schnauze säugetierartig wirkenden Kopf, obwohl der Oberkiefer auch hier mit dem Hakenschnabel endigt und gepanzert ist. Ihr Leib ist gedrungen, löwenartig, obwohl mit Schuppen bedeckt und geflügelt. So der vordere Drache auf dem Blatte Paris LXXX. Diesem Drachen gleicht der Georgsdrache auf Bl. LXIII Paris; der Lanzenstoß hat ihn auf den Rücken geworfen; er krümmt sich vor Schmerz, windet den Hals mit dem Kopfe hoch und öffnet den Rachen. Die Hinterpranken liegen am Boden, ebenso die Flügel, mit der linken Vordertatze packt er die Lanze, die unter seinem Griffe bricht, so daß die Spitze in ihm stecken bleibt.

Woher dieser Zug des Zugreifens kommt, vermögen wir mit Sicherheit nicht anzugeben. Spuren verweisen nach Frankreich; der Zug findet sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts am Georgsdrachen der französisch beeinflußten Malereien von Fenis und viel später an einem französischen Werke, dem allerdings italienisch beeinflußten Georgsrelief Michel Colombes im Louvre.

Säugetierhaft wirkt der Georgsdrache auf dem Blatte in London XXV wegen des gedrungenen Baues seiner mächtigen Tatzen und seiner Haltung, und das trotz der Schwimmhäute an den Zehen und des knochigen Saurierkopfes mit dem geschnäbelten Oberkiefer. Wie ein Bär schreitet er auf den Hinterfüßen auf den Reiter zu, hebt gegen ihn die Vorderpranken, öffnet den Rachen und schlägt den Schweif unter den Füßen durch nach vorne. Der Flügel steht ihm ab im Rücken. Wie sein Gegner weist er auf Donatellos Vorbild; nur ist er hier vierfüßig und greift in voller Seitenansicht an, nicht von vorne aus schräg.

---

1) Am meisten einer auf Bl. XV in London, der aus dem Bildgrunde herauskommend fast in Vorderansicht zu sehen ist; ihm fehlen die Flügel; sein Kopf mit aufrechtstehenden Ohren ist wolfsartig.

Bei den sckwertkämpfenden Georgen finden wir teilweise das vom Ferrareser Dom bekannte Motiv der vorher gebrauchten Lanze; in Paris Bl. VIII und IX. Die Lanzensplitter liegen am Boden; das Stück mit der Spitze steckt dem verwundeten Tier auf Bl. VIII im Rücken oberhalb der Schulter, auf Bl. IX mitten im Rumpfe.

Die Prinzessin ist auf den Blättern London XXV und Paris LXXXIV nicht mit skizziert worden.

Auf dem Blatte London VII kniet sie links in Seitenansicht nach rechts gewendet mit bis vor das Angesicht erhobenen gefalteten Händen. Die ganze Körperhaltung drückt Flehen aus.

Die übrigen Blätter zeigen sie fliehend. Wir hatten sie früher in der Paduaner Georgskapelle fliehend gefunden. Dort erinnerte sie noch an ein stehendes Urbild. Hier ist davon nichts zu merken.

Sie flieht, lebhaft das Haupt nach den Kämpfenden umwerfend, und streckt meist beide Arme ängstlich vor, so auf den Blättern London XII, Paris IX, LXIII; auf Bl. VIII Paris streckt sie nach links fliehend den linken Arm vor; mit dem rechten Arm greift sie unter dem linken durch und rafft das Gewand auf, während dieser zugleich nach vorn und bildeinwärts gerichtet den anderen überschneidet.

Ihre Gestalt ist schlank; ihre Tracht ist als langes Gewand, wo sie läuft, als schleppend skizziert worden.

Im Gelände liegt, soweit auch der Schauplatz mitskizziert ist, manchmal Totengebein, die Überreste von den Opfern des Drachens (s. Bl. VIII Paris).

5. Jacopo Bellinis unmittelbare Nachfolger nebst einigen anderen Darstellungen.

Daß von Bellinischer Anregung ein großer Teil der nachmaligen Künstler in vieler Hinsicht geradezu gelebt hat, läßt sich auch an den Georgsdarstellungen der Folgezeit beobachten: namentlich in Venedig und umliegenden Landen.

Giovanni Bellini gibt auf dem Drachenkampfe der Predella seiner Krönung Mariä zu Pesaro (um 1470) eine Ausführung der Entwürfe seines Vaters: Das Pferd gleicht einem von der ersten Gruppe der Georgs-Pferde Jacopo Bellinis; man halte nur die Pferde der Pariser Blätter IX und XXXIX dagegen. Der Reiter ist mit dem Georg des Pariser Bl. VIII zu vergleichen, ferner in Einzelheiten mit den Londoner Blättern VII und XII und dem Pariser LXXXIV. Der Drache ist die Flügelechse, wie auf Bl. VIII in Paris (vergl. auch noch andere Blätter). Er ist, wie dort, in derselben seitlichen Lage gegeben, mit dem Lanzenstücke, das in seiner Schulter steckt, nur nicht rechts vom Pferde den Reiter angreifend, sondern am vordersten Bildrande, sich nach links vom Reiter fortbewegend; den Hals mit dem Kopf wendet er zum Verfolger zurück.

Francesco Francia gibt auf dem Georgsbilde der Galleria Corsini zu Rom das Pferd mit schweren bellinesken Formen am ähnlichsten den Pferden auf Bl. XII in London und Bl. XXXIX, LXXXIV Paris und dem Pferde Giovanni Bellinis in Pesaro. Es unterscheidet sich von ihnen dadurch, daß es nicht steilt. Der Reiter ist mit dem Georg auf dem Pariser Bl. VIII zu vergleichen. Der Drache stimmt größtenteils in Bau und Haltung mit dem auf demselben Blatte (vergleiche auch andere) und dem von Pesaro überein. Wie in Pesaro bewegt er sich vom Reiter weg und wendet sich um.

Auf Basaitis heiligem Georg in der Venezianer Akademie (1520) gleicht das Pferd zwar keinem bellinischen Georgspferde, wohl aber dem Pferde rechts auf dem Pariser Blatte XXXVI. Der Reiter ist mit dem von Paris Bl. VIII zu vergleichen, der Drache mit dem des gleichen Blattes (und anderer) und dem zu Pesaro (und dem Franciaschen Drachen). [1])

---

1) Was diese Darstellung mit der Francesco Francias so sehr übereinstimmen läßt, ist die wenig steile Haltung der Pferde, ihre nach rechts gewandte Richtung, die Ähnlichkeit am Arm und Schwert der Reiter, die fast übereinstimmende Haltung und ganz gleiche Richtung der Drachen.

Der ersten Gruppe Jacopo Bellinis ist das Berliner Bild aus der Werkstatt Bartolommeo Vivarinis anzugliedern. Das Pferd stimmt mit den Georgspferden in Paris Bl. IX und Bl. LXXXIV überein (vergl. auch London Bl. XII). Der Reiter mit dem in Paris Bl. LXXXIV (vergl. auch London Bl. XII). Daneben zeigen sich vorbellineske Züge; der abflatternde Mantel, der Stoß mit antik gehaltener Lanze. Der Drache zeigt die altertümliche Lage unterhalb des Pferdes, ähnlich dem Bellinis in London Bl. VII. Er ist vierfüßig, zackig, mit verschiedenen Schreck- und Zierformen, namentlich am Kopfe, die sich auch bei Bellini finden.

Die Georgsdarstellung der zweiten Gruppe Jacopo Bellinis findet ihre Fortbildung in einem späteren Bilde: dem sogenannten Giorgione der Gallerie Corsini zu Rom. Der flatternde Mantel erinnert mehr an das weitere Urbild, das Relief Donatellos, desgleichen die schlichte Bildung des zweifüßigen Drachens.

Auch von der dritten Gruppe Jacopo Bellinis sind Georgsdarstellungen abzuleiten. Man hat zu Bellini den heiligen Georg der Gallerie von Brescia in Beziehung gebracht, als dessen Meister manchmal Donato Montorfano vermutet wird. Am Pferde, das in voller Seitenansicht nach rechts läuft, sind es vor allem die schweren Formen, die dicken Hinterläufe und großen Hufen, ihre Nebeneinanderstellung, die an ein Bellinisches Vorbild erinnern; dagegen fehlt hier die bezeichnende wagerechte Haltung des Leibes; das Pferd ist viel weniger gestreckt, so daß es, abgesehen von den Hinterbeinen, mit Bellinis Pferden gerade in dem übereinstimmt, was sie mit früheren seitwärts galoppierenden Pferden gemeinsam haben. Ein wenig geschickter Beobachter, glauben wir, der einen Kaltblüter in gestrecktem Galoppe darzustellen hätte, würde wohl kaum einer bellinesken Anregung gebraucht haben, um seine Darstellung gerade so zu bilden, zumal sich anderswo schon ähnliches vorfand: Die gleiche Stellung — auch, was die Hinterläufe anlangt — zeigt das spättrecentistische Pferd des heiligen Georg im Baptis-

terium zu Parma; es stimmt mit diesem auch überein, insofern es den Kopf im Genick zum Beschauer dreht. Der Reiter hat nichts bellineskes: seine Kampfesweise ist für Italien neu: er hat sich im Sattel ganz zur Vorderansicht gewandt, die Zügel losgelassen, den rechten Arm zurückgelegt, so daß der Oberarm fast wagerecht liegt, der Unterarm mit der Hand herabreicht, und stößt mit dieser Hand die Lanze, die weiter unten durch seine tief gehaltene Linke läuft, schrägabwärts, dem Stoße mit dem Körper durch Bewegung nach der Seite zu Nachdruck gebend. Dieselbe Stoßweise findet sich am heiligen Georg des Kölner Georg-Meisters (um 1460) und an dem des spanischen Polyptichons im South Kensington Museum in London (Anfang XV. Jahrhunderts); wir möchten darum diesen Zug transalpinem Einflusse zuschreiben, der sich auch sonst an diesem Bilde geltend macht. Der vierfüßige, reich geschmückte Drache ist in der Art des heraldischen Leoparden stylisiert, womit seine Haltung gegeben ist. Er schreitet von rechts, etwas schräg von vorne, zum Reiter heran und wird im Rachen getroffen. Die Art, wie er mit gespreizten Flügeln von rechts schräg angreift, den Hals zurück-, den Kopf vorwirft, mögen an die Angriffsweise des zweifüßigen Drachens von Bellini auf Bl. XII in London erinnern; andererseits hängt das dermaßen zusammen mit seiner Gesamtstylisierung, daß sich für eine Beziehung zu Bellini keine zwingenden Gründe ergeben; was übereinstimmt in der Bildung des Ungeheuers, die Häufung von Schreck- und Zierformen am Kopfe, dürfte bei beiden Ausfluß des nämlichen zeitlichen Stylgefühls sein. Wir werden ähnliche Drachenköpfe wie hier und bei Bellini auch bei den lombardischen Bildhauern seit den 50er Jahren des Jahrhunderts in Genua finden und bei der Gelegenheit diesen Punkt nochmals zur Erörterung bringen. Auch die Prinzessin bietet keine Beziehung zu Bellini. Sie wiederholt den trecentistischen Typ von Assisi und Verona, ohne das Untier am Bande zu halten; die Landschaft hat ihre Eigenart. So zwingt auch dieses nicht, irgend etwas im Bilde von Bellini herzuleiten.

Wirklich findet sich Bellinis gestrecktes Pferd wieder auf Carpaccios[1]) beiden Drachenkämpfen. Der Hauptunterschied der Pferde besteht darin, daß Bellinis Kaltblüter durch ein feines schlank gebautes feuriges Tier orientalischer Rasse ersetzt ist. Der Reiter ist namentlich mit den Blättern LXIII in Paris und XXXVI in London zu vergleichen. Der Drache ist vierfüßig mit geöhrtem Echsenkopf (vergl. Paris Bl. VIII), sonst in Bildung und Haltung eigenartig, auf dem jüngeren Bilde weniger fabelhaft wie auf dem älteren.

Mit dieser Gruppe der bellinischen Kompositionen ist auch Callisto Piazzas Georgsfresko verwandt (in Erbanno, Val Cammonica). Den Reiter vergleiche man auch mit dem Georg Basaitis.

Den bellinesken Georgsdarstellungen sind auch die Drachenkämpfe Carlo Crivellis zuzugesellen. In anderem aber sind sie mit dem Drachenkampfe Cosimo Turas (1469) vergleichbar, wobei die Übereinstimmungen freilich auch nur Folgen des gleichen zeitlichen Stylgefühls sein können. Turas St. Georg bedeutet, was Roß und Reiter anlangt, eine abermalige Belebung des „egyptischen Typus“. Das Pferd ist nach links gestellt, ein wenig aus der Tiefe heraus nach der Bildfläche zu; es hält sich auf den Hinterläufen, ohne zu steilen. Die Wendung beginnt schon im Vorderleibe, ist bedeutend im Halse, dem man bereits auf die entgegengesetzte Seite sieht; der Kopf ist schroff zurückgewandt und ganz von der rechten Seite gegeben. Der Reiter kämpft mit der Lanze. Wie der Drache unter dem Pferde liegt, die Füße seitwärts von sich reckt und die Flügel spreizt, erinnert er an den Drachen Jacopo Bellinis auf dem Pariser Blatt IX.

Crivellis Reiter kämpfen mit dem Schwerte. Wenn auch das Roß des Heiligen auf Crivellis früherem Bild in Boston (Anfang der 70er Jahre des XV. Jahrhunderts) dem egyptischen Typus sich anreiht, so weist es doch zugleich auf Jacopo Bellini: Es ist demjenigen verwandt, dem der Löwe in den Nacken gesprungen ist (London Bl. VIII); die Haltung

---

1) s. Golubew: im Text zu Bl. LXIII Paris.

der Vorderbeine entspricht am ehesten der auf dem Pariser Bl. VIII im Gegensinne; es hat auch noch etwas von der bellinesken Schwere, abgesehen vom nervösen feinen Araberkopf. Daß die bellinesken Wendungen des Pferdes hier soweit verschärft worden, daß es dem egyptischen Typ ähnlich wirkt, ist vielleicht einer Anregung durch das Bild Turas zuzuschreiben.

Eine engere Verwandtschaft mit ihm zeigt die spätere Darstellung auf der Predella der thronenden Madonna mit Heiligen zu London (1491); das Pferd hat die wagerechte Haltung des Leibes wie dasjenige bei Tura, zugleich den nach rückwärts aufgerissenen Kopf gleich dem auf Bellinis Londoner Bl. VIII. Aber das Pferd ist von schlankesten Verhältnissen, seine Gliedmaßen beinahe zerbrechlich; die Vorderläufe hält es nicht einander parallel, sondern schlägt sie nach verschiedenen Richtungen lebhaft auseinander, ohne jegliche Schlaffheit, wie sie sich doch bei sonst ähnlicher Haltung an Bellinis Pferd auf Bl. LXXXIV in Paris zeigt.[1]) Der Reiter ist mit Jacopo Bellini, London Bl. VII, XII zu vergleichen.

Die Prinzessin ist auf den meisten dieser Bilder von geringer Bedeutung. Bei einigen von ihnen lassen sich Be-

---

1) Anläßlich der Pferde Crivellis, namentlich des späteren, ist zu bemerken, daß diese Haltung der Läufe, wie überhaupt Züge, die ihnen möglichste Lebhaftigkeit, Nervosität, ihren Bewegungen fast Schroffheit verleihen, wie das Aufreißen und Rückwenden des Kopfes, Gemeingut der oberitalienischen Malerschulen werden, sich aber auch über deren eigentliches Gebiet hinaus verbreiten. Eine solche versprengte Darstellung ist der Reiter in der Landschaft unter Niccoló Alunnos Krönung Mariä zu Foligno. Das Pferd, nach rechts gestellt, hat die gleichen gespreizten Richtungen der Läufe, wie das beim jüngeren Georg Crivellis und manchen anderen Bildern; den Kopf wendet es zurück wie beim egyptischen Typus. Der Reiter ist ganz nach dem Vorbilde des heiligen Georg Bellinis auf dem Pariser Blatte IX gebildet; wie dieser holt er mit der Rechten von seiner linken Seite zum Schwertschlage aus nach rechts unten — gegen eine Dogge, die ihn ankläfft. Da er sich recht tief nach dieser Seite zu herabneigt, verdeckt er die Klinge nicht; man sieht sie über ihm rückwärts verlaufen.

ziehungen zu anderen Kunstwerken finden: Sie erinnert beim frühen Crivelli am meisten an die auf Bellinis Londoner Bl. VII. Bei Vivarini stimmen die Dreiviertelansicht mit der geneigten Kopfhaltung und der Schwung, der durch ihre Gestalt geht, überein mit dem gleichen auf dem Relief Donatellos. Dieser ist die Jungfrau des früheren Carpaccio in Stellung und Haltung nachgebildet.

Bei Tura, Basaiti, Callisto Piazza und auf dem sogenannten Giorgione flieht die Prinzessin. Bei Tura und Callisto Piazza gleicht sie den Jungfrauen Bellinischer Skizzen (London Bl. XII, Paris Bl. IX, LXIII), bei Basaiti eher der Jungfrau der Paduaner Georgskapelle. Auf dem Bilde der Gallerie Corsini flüchtet sie nach links, die Hände mit gespreizten Fingern jederseits ausbreitend, sich umsehend, die Füße nach einer giorgionesken Art haltend, die einer Ausfallstellung gleicht (vergl. die Daphne auf Giorgiones Cassonebild im Seminario Vescovile zu Venedig).[1])

Zuschauer sind auf diesen Darstellungen ohne Wichtigkeit; sie fallen nur auf bei Tura. Totengebein, auf dem Boden liegend, findet sich bei Giovanni Bellini, Basaiti, besonders auf beiden Carpaccios; auf dem früheren hat sich der Drache geradezu einen Vorrat davon aufgespeichert.

Bellinis Skizzen sind vorbildlich für einen Teil der zahlreichen drachenkämpfenden George der Ferrareser Miniaturen;[2]) andere gleichen Tura;[3]) daneben erhielten sich in ihnen die alten Typen.[4])

Diesem oder jenem Zuge an Pferden, der Kampfesart mit dem Schwerte, besonders, nachdem die Lanze gebraucht

---

1) Für A. Venturi ist diese Ähnlichkeit einer der Gründe, das Bild in Rom Giorgione zuzuweisen.

2) s. Hermann Jh. Hermann: Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara; im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses Bd. XXI S. 139 f. — s. besonders Fig. 40 (cf. Bellini, Paris Bl. LXIII) — Tf. XXIII; — Fig. 78 (vergl. Paris Bl. VIII).

3) im selben Aufsatz Fig. 66 (vergl. auch den egyptischen Typus).

4) im selben Aufsatz Fig. 41 (klassischer Typus).

worden, dem vierfüßigen Drachen, dem Drachen, der auf den Rücken geworfen ist, der fliehenden Jungfrau, dem Totengebein im Gelände werden wir noch auf weiteren Darstellungen begegnen und sie auf Jacopo Bellinis Anregungen zurückführen.

Zwei schon erwähnte Darstellungen lassen sich so durch Bellineske Züge ergänzen: das Robbiawerk im Louvre; der Farrersche Signorelli. Die Prinzessin dort vergleiche man in der Haltung mit „giorgionesken“ oberitalienischen Frauen, so mit der Prinzessin auf dem sogenannten Giorgione; den Drachen mit dem des gleichen Bildes.[1])

6. Die Werke der lombardischen Bildhauer in Genua und ihr Kreis.

Unter den Reliefs der Sopraporten, mit denen die Genuesen in der Zeit von 1450—1530[2]) ihre Türen und Tore, namentlich an Palästen, zu schmücken pflegten, zeigen viele der älteren auf länglich-viereckigem Felde in der Mitte Darstellungen St. Georgs, des Stadtpatrons. Das älteste der datierten Georgsreliefs ist vom Jahre 1457 und ein Werk des Lombarden Giovanni Gaggini; die anderen sind teils ebenfalls von ihm, teils werden sie ihm zugeschrieben, teils sind es Arbeiten seiner Werkstatt, Schule oder verwandter Künstler.

Da die Entstehungsdaten mehrerer dieser Reliefs bekannt sind, hat sie Suida in eine Gruppe älteren und eine jüngeren Styles scheiden können.[3]) Die erste Gruppe zeigt den Drachenkampf in einer Landschaft; jederseits von der

---

1) Beide umschlingen ihren Leib mit dem Schweifende, der Drache des sogenannten Giorgione einmal, Signorellis zweimal. — Entfernte Ähnlichkeit mit Bellinis Drachen in London Bl. XXV hat der Drache Signorellis auf dem Perseusmedaillon, Grisaille im Dom von Orvieto; doch ist er viel ungeheuerlicher gebildet: er greift genau so an wie der auf Bellinis Skizze, nur im Gegensinne; den Schweif hat er zweimal um sich geschlagen.

2) s. Suida: Genua (in „berühmte Kunststätten“) S. 57.

3) a. a. O.

eigentlichen Darstellung steht ein grosser bewaffneter Krieger, der den Schild mit dem Wappen des Geschlechtes hält, dem das Haus gehörte. Bei der zweiten Gruppe ist die Landschaft beinahe, öfters noch ganz verschwunden; die Wappenhalter fehlen, die Wappenschilde liegen meist schräg; auf den Schilden liegen Helme mit Helmzier; Helmdecken füllen mit Rankenornament, was von der Fläche noch allzu frei geblieben.

Von den 25 Genueser Georgsreliefs, die wir teils im Original, teils in Nachbildungen oder Abbildungen zu sehen Gelegenheit hatten, gehören zur ersten Gruppe 6, 13 zur zweiten; eines, über der Tür der Cappella San Biagio in Santa Maria del Castello zu Genua lässt sich der zweiten Gruppe angliedern; zwei, das in Genua Via Luccoli 14 und das der ehemaligen Sammlung Kann vereinigen mehr oder minder die Merkmale beider.[1])

Allen gemeinsam ist folgendes: Die Darstellung ist in Seitenansicht gegeben. Die Drachen sind stets zweifüßig. Nur auf dem Relief am Dome kämpft der Reiter mit antik gehaltener Lanze, die er, den Arm weit hinter sich zurücklegend, fasst.

Auf allen 6 Reliefs der ersten Gruppe kämpft Georg mit eingelegter Lanze, das Roß springt an mit federnden Sprunggelenken; mit einer Ausnahme sind Roß und Reiter nach links gestellt.

Auf Giovanni Gagginis Portal von 1457 am Palazzo Doria-Quartaro (jetzt Gnecco) ist das Pferd ganz in Seitenansicht, der schlanke Reiter sitzt mit vorgebeugtem Oberleib, etwas vorgestreckten Beinen und führt den Stoß mit einge-

1) Abweichende Kompositionen sind: das wohl ältere Relief an der Außenseite des Domes (von ganz trecentistischer Auffassung): Drachenkampf zwischen 2 stehenden Heiligen. Das Relief im Chiostro delle Vigne: Drachenkampf, davor ein kniender Stifter; in den Ecken ovale unbehelmte Wappenschilde, kein Ornament. Die Sopraporte Vico oliva 1 (wohl zu den jüngeren gehörig): Drachenkampf zwischen 2 guirlandenumgebenen Wappenschilden; darüber ein Gesims, dessen vorspringende Ecken von Atlanten getragen werden.

legter Lanze nach dem Drachen, der vor ihm sitzt. Der Lanzenstoß verläuft ganz auf derselben Seite des Pferdes. Der Reiter ist barhaupt. Hinten flattert sein Mantel ab, darüber sieht man seinen Ellenbogen, der beim Ausholen zum Stoße dort vorragt. Ob das Federn der Sprunggelenke beim Pferde, die vorgebeugte Haltung des Reiters, das Flattern seines Mantels hier irgend wie von Donatellos Relief angeregt worden sind, läßt sich nicht sicher sagen. Die Ähnlichkeiten sind zu flüchtig.

Dagegen finden sich bei den anderen linksgestellten Georgsdarstellungen dieser Gruppe, die um 1480 anzusetzen sind, Züge, die vom Florentiner Relief herkommen dürften: vor allem führt der Reiter den Lanzenstoß von seiner rechten Seite zwischen sich und dem Pferdehalse durch nach links; die Pferde nehmen den Kopf etwas zur Seite; die Reiter tragen Helme, die im Umrisse dem Helm bei Donatello nicht unähnlich sind, obwohl sie sich mehr den zeitgemäßen Kappen nähern. Was die Lanzenführung betrifft, so spräche für ihre Entlehnung von Donatello besonders auch folgendes: bei Donatello war sie durch die im Raume seitliche Stellung der Gegner zueinander notwendig bedingt; hier scheint sie nicht gerechtfertigt; sie wäre angebracht gewesen, wenn man die Kämpfer auch hier in dieser Stellung dargestellt hätte; nun aber befinden sie sich einander meist ganz gegenüber; das Pferd ist nicht ins Bild gestellt, die Brust des Drachens zwängt sich zwischen des Pferdes Vorderläufe; durch eine Windung des Halses ist der Kopf des Ungeheuers manchmal allerdings in eine mehr diesseitige Fläche gerückt; immerhin erscheint diese Angriffsart hier unbequem, gezwungen, weil sich dabei das Ziel des Reiters gerade am äußersten Rande seines möglichen Stichfeldes befindet. Darum scheint diese Darstellungsart nicht das Ergebnis von Beobachtung zu sein, sondern wäre als Nachahmung eines Vorbildes, das sich auf bessere Beobachtung gründet, zu erklären. Anders wie bei Donatello ist stets des Reiters gerade Schenkelhaltung.

Nur einmal, am Portale Vico Mele 14, befindet sich der Drache unterhalb des Pferdes, in einer der überlieferten ähnlichen Lage, und umwickelt auch des Pferdes Hinterbein mit dem Schweife.

Sonst sitzt er dem Reiter gegenüber in einer Stellung, die mit der des Drachens in der Paduaner Georgskapelle Ähnlichkeit hat; er spreizt die Flügel, wirft den Schweif zwischen den Läufen durch nach vorne, und gleicht damit gewissen Drachen Jacopo Bellinis (London Bl. LXXXVI, Paris Bl. IL, Bl. L), ohne daß damit eine Beziehung zwischen beiden behauptet werden soll.

Der Drache ist schlank, vogelartig gebaut, mit langem Hals und Schweif; unten besteht er aus Ringen; oben bedecken ihn Schuppen, die, in kleine Buckel umstylisiert, sich in Reihen über ihn hinwegziehen. Die Flügel sind zackig mit Rippen und Augen; der Drache in Vico indoratori 2 hat statt ihrer kleine stachelige Fischflossen; die Füße sind prankenhaft stark mit Schwimmhäuten zwischen den Zehen; finden sich schon hierin einige Übereinstimmungen mit den Drachen Jacopo Bellinis, so gilt das namentlich von den Drachenköpfen: sie haben spitze, wenn auch nicht lange Ohren, vorspringende Jochbogen, einen gepanzerten Oberkiefer mit Hakenschnabel, Zotten und Bärte. Doch genügt das noch nicht, um auch hier eine Abhängigkeit von Bellini behaupten zu können.

Im Hintergrunde kniet in der Landschaft die Prinzessin. Mit Ausnahme des Reliefs von 1457 trägt sie ein bauschig gegürtetes Gewand, auf den zwei Londoner Exemplaren mit antikisierenden abflatternden Überwürfen; besonders auf dem einen mag man sie mit Donatellos Jungfrau vergleichen: der hinten tiefer wie vorn herabhängende Gewandbausch, der Schlauf, den ein Bekleidungsstück hinter ihrer Schulter bildet, die Gesamtrichtungen ihrer Haltung zeigen mit ihr eine gewisse, wenn auch geringe Übereinstimmung.

Auf der anderen Seite sitzen im Hintergrunde oben die Zuschauer. König und Königin sind stets kenntlich. Auf

dem Relief in Vico Mele 14 ist die Königin-Mutter Nachbildung einer antiken Reliefffigur. Auf keinem von diesen Reliefs fehlt ein Hirt, der, tiefer sitzend, neben seiner Schafherde dudelt.

In der zweiten Gruppe[1]) werden die donatellesken Züge wiederholt, verstärkt, abgeschwächt, verarbeitet, ausgelassen: manchmal scheint der Reiter durch noch gebeugtere Haltung die des Urbildes erreichen zu wollen: so auf dem Portale in Piazza del Amico 29, auf der Sopraporte in Sta. Maria del Castello. Oder es wird der Unterschenkel zurückgebogen: auf der Sopraporte in Sta. Maria del Castello, auf dem zwischen beiden Gruppen stehenden Relief in Via Luccoli 14. Dann wieder ist die Haltung im Oberkörper und im Bein möglichst starr und steif, wie auf der Sopraporte in Piazza Pelliceria 5.

Bald findet sich der donatelleske Helm, so auf Piazza del Amico 29, bald ist der Reiter barhaupt gleich dem des Portales von 1457: so der auf der Sopraporte in Sta. Maria del Castello, der in Via Canneto il Lungo 67 A, Piazzetta della Loggia di San Siro 6, zwei im Palazzo bianco, der im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Oder er trägt ein Barett: so der aus dem Hause der Fieschi im Palazzo Bianco, der in Via Luccoli 14, der des Reliefs am Palazzo Doria Danovaro (Salita San Matteo 19).

Manchmal verbreitet sich der Mantel zu fast ungefügem Gefälte: so in Via Luccoli 14, Piazzetta della Loggia di San Siro 6 — hier ähnlich dem Mantel des antik kämpfenden Reiters am Dome, — ferner auf dem Exemplar des Kaiser Friedrich-Museums, das darin und auch sonst in der Komposition dem Gemälde St. Georgs von Lucchino da Milano (1444) im Palazzo di San Giorgio in Genua gleicht.

---

1) Es ist schier unmöglich, an den Reliefs dieser Gruppe gemeinsame Züge festzustellen, die sich auf den Drachenkampf selbst beziehen und nicht auf die Gesamtkomposition, wie sie auf S. 84 von der der ersten Gruppe unterschieden wurde; die einzelnen Georgs-Kompositionen zeigen die größte Freiheit und, wo eine die andere kopiert, wird in Einzelheiten wie absichtlich abgewichen.

Der Lanzenstoß wird bald über den Pferdehals weg geführt: so auf Piazza del amico 29, bald hinter dem Pferdehalse, so am Palazzo Doria-Danovaro (Salita San Matteo 19), auf Piazzetta della Loggia di San Siro 6.

Auf drei Reliefs im Palazzo Bianco kämpft Georg mit dem Schwerte, darunter auf dem aus dem Hause der Fieschi.

Der Drache sitzt bald dem Reiter gegenüber: so auf dem Relief Piazza del amico 29, dessen Roß und Reiter denen der ersten Gruppe besonders nahe stehen, Piazza Palliceria 5, Via Luccoli 14; dem schwertschwingenden gegenüber einmal im Palazzo Bianco. Bald liegt er unter dem Pferde und umwickelt dessen Hinterfuß: so am Palazzo Doria (Salita San Matteo 19), Vico Mele 20, Via Canneto il Lungo 67 A, Piazzetta della Loggia di San Siro 6, auf der Sopraporte und in einer Nische am Pfosten der Tür in Sta. Maria del Castello, auf dreien im Palazzo Bianco — darunter dem aus dem Hause Fieschi und noch bei einem anderen Schwertschwinger —, auf dem Exemplar des Kaiser Friedrich-Museums. An diesen Drachen zeigt sich eine starke Neigung zum Ornamentalen, was den Gesamtkennzeichen der zweiten Gruppe entspricht: der Verdrängung der Landschaft und Nebenfiguren durch Ornament. Das sieht man bei den Drachen unter dem Pferde an einer Stylisierung, die die der vorigen Gruppe weit übertrifft: so am Drachen des Palazzo Doria Danovaro (Salita San Matteo 19); der sitzende Drache auf Piazza Pelliceria 5 hat Rosetten dort, wo die Flügel sich seinem Körper einfügen.

Wo die Landschaft auf den Darstellungen der zweiten Gruppe ganz fehlt, ist die Prinzessin kniend auf eine Art Konsole gesetzt worden, die aus den Ranken der Helmdecken hervorragt:[1]) so am Palazzo Doria Danovaro, in Piazzetta della Loggia di San Siro 6, — auch an der Sopraporte von Sta. Maria del Castello.

In der Certosa di Pavia, die ihren plastischen Schmuck zum Teil den nämlichen Künstlern verdankt, die in Genua

---

1) Fast konsolenartig wirkt übrigens auch der Fels, auf dem die Prinzessin von Carlo Crivellis Londoner Predella kniet.

gearbeitet und gerade auch dem Geschlechte der Gaggini, zeigt ein Grisaillemedaillon im nördlichen Querschiff einen Drachenkampf, der mit denen der Genueser Bildhauer übereinstimmt. Hier zeigt sich auch, daß sich dieser Drache in Gestalt und Haltung einerseits fast mit solchen von Jacopo Bellini deckt (Paris Bl. IL, abgesehen von dessen östlichen Zügen), andererseits wie eine Übertragung des Drachens der Gaggini in die Malerei aussieht; man sieht, wie sehr sich gewisse bellineske Züge am Drachen mit denen der Gaggini decken, namentlich am Kopfe. Eine Einwirkung Bellinis auf Bergognone, in dessen Kreis jene Grisaille gehört, ist durchaus möglich, eine auf die früheren Genueser Darstellungen aber müßte erst ausdrücklich bewiesen werden. Es bleibt einstweilen nur übrig, gewisse Übereinstimmungen an den Drachen Bellinis und den Genueser nicht durch den Einfluß des ersteren zu erklären, sondern als den Erfolg dessen anzusehen, was eine gemeinsame zeitliche Stylströmung im östlichen wie im westlichen Oberitalien aus vorhandenen trecentistischen Zügen gebildet hat. Auch die Vorderteile des Drachens auf dem Bilde der Gallerie zu Brescia sind unter dieser Strömung ähnlich den Bellinischen wie den Gagginischen Drachen gebildet worden.

Über Italien hinaus hat die Kunst der Gaggini gewirkt. Pace Gaggini und Antonio della Porta verfertigten die Fontaine für das Schloß Gaillon in Frankreich, die im XVIII. Jahrhundert zerstört worden ist; darauf befand sich ein Georgsrelief: Michel Colombes nicht sehr viel späteres Georgsrelief für das nämliche Schloß, jetzt im Louvre, zeigt Abhängigkeit vom italienischen Vorbild.[1])

7. Einige andere Drachenkämpfe des Quattrocento.

Eine Sonderstellung beanspruchen die zwei Drachenkämpfe, die man Paolo Ucello zugeschrieben, einer in Paris bei Madame André, einer in Wien beim Grafen Lanckoronski.

1) Paul Vitry (Michel Colombe S. 380 f.) sucht dagegen die Selbstständigkeit Colombes gegenüber italienischen Vorbildern möglichst hervorzuheben.

Das Pariser Bild zeigt den Vorgang in Seitenansicht. Das Pferd federt in den Sprunggelenken; der Reiter beugt sich leicht vor und stößt mit eingelegter Lanze. In der Haltung des Oberkörpers, des rechten Ellenbogens, der Form des Helmes mag man einen leisen Anklang an Donatello finden. Aber der Stoß läuft jenseits des Pferdehalses, der abflatternde Mantel ist anders. Auf dem Wiener Bilde sind beide Gegner schräg zu einander gestellt, im Raume also neben einander, doch nicht ins Bild hinein gerichtet, wie bei Donatello, sondern aus dem Bilde heraus. Man sieht das Pferd in kühnster vorderer Verkürzung herausstürmen, den Reiter gebeugt den Stoß von sich aus nach rechts führen. Der Drache ist ein unglaubhaftes Tier, einem schlanken Säugetier ähnlich gebaut, doch ohne Vorderläufe, statt dessen mit gezackten, gerippten, fledermausartigen Flügeln an der Schulter, die mit wunderbaren großen bunten Augen nach der Art von Augen der Schmetterlingsflügel verziert sind. Der Kopf hat raubtierhafte Züge, nichts Kriechtierartiges. Auf dem Pariser Bild schreitet er seitlich dem Reiter entgegen mit dem Gange des heraldischen Löwen und mit aufgedrehtem Schweife; die Flügel, im Rücken gehoben, decken sich wie der Flug auf Zierden eines Topfhelmes; die Lanze fährt ihm in den offenen Rachen. Auf dem Wiener trollt er von schräg links aus seiner Höhle heraus, den Leib tief nach vorn mit einem Buckel biegend in einer Haltung, die Insekten abgesehen scheint; den Schweif biegt er skorpionartig auf, die Flügel spannt er nach beiden Seiten. Die Lanze trifft ihn ins Auge.

Die Prinzessin in Seitenansicht hebt auf dem Pariser Bilde vor sich beide Hände; auf dem Wiener rafft sie mit der Rechten ihr Kleid und hält mit der Linken den Drachen am Bande; eigentümlich geziert und gesucht wirkt hier die Auffrischung dieses trecentistischen Zuges.

Andere quattrocentistische Darstellungen entfernen sich kaum von der älteren Überlieferung: So zeigt das Bild der sienesischen Schule in San Christoforo zu Siena den Heiligen

mit freihändiger Lanzenführung. Trotz seiner anderen Armhaltung ähnelt seine Silhouette fast der des Heiligen auf Bl. 85 des Missale di San Giorgio. Der Drache liegt unter dem Pferde; er besteht ganz aus Ringen, ist zweifüßig, geflügelt, oben mit flutenden Zotten bedeckt und erinnert so an die Skolopender mit ihren zahllosen beweglichen Füßen.

8—10. Cinquecentistische Weiterbildungen und Darstellungen cinquecentistischen Ursprungs.

8. Raphael.

Von den zwei Drachenkämpfen Raphaels halten wir den im Louvre für das ältere Bild: der Heilige kämpft mit dem Schwerte. Die wesentlichen Züge sind oberitalischer Herkunft.

Das Pferd, von links nach rechts ein wenig aus der Seitenansicht herausgestellt, bäumt sich, nicht sehr hoch, nur so, daß der Leib sich etwas über die wagerechte Lage hinaushebt; den Hals hebt es stark, ebenso den Kopf in seinem Ansatze am Halse. Der Kopf mit den starken Jochbogen über den Augen, den geblähten Nüstern, dem offenen Maule hat jenen von Gruyer bemerkten religiösen Ausdruck,[1]) den wir in noch stärkerem Maße bei den Georgspferden Jacopo Bellinis angetroffen. Dort war er auf die Rosse von Montecavallo zurückgeführt worden; auch Raphaels Pferd ist von ihnen abgeleitet worden[2]) und auch abzuleiten. Nicht nur der Kopf und der Ausdruck, die Haltung des ganzen Tieres stimmt mit ihnen überein mit Ausnahme dessen, daß die antiken Pferde sich höher heben und in den Sprunggelenken

1) vergl. S. 68 Anm. 1.

2) s. Herm. Grimm im Jahrb. der k. pr. Kunstsammlungen Bd. III 1882 „zu Raphael“ S. 269. — W. Vöge: „Raphael und Donatello“ S. 4; dort wird gegen Grimm nur eingewendet, daß die Übereinstimmung des Georgspferdes mit denen vom Montecavallo nicht unbedingt einen Aufenthalt Raphaels in Rom zur Voraussetzung haben muß.

federn; ferner ist Raphaels Pferd ein viel schwereres Tier. Diese Schwere jedoch, die steifen Hinterläufe unterscheiden auch die Pferde Jacopo Bellinis von denen auf dem Montecavallo; die tiefere Haltung des Leibes findet sich im bellinesken Kreise (so bei Francesco Francias Georg). Das rückt das Pferd Raphaels näher den bellinesken Bearbeitungen des antiken Urbildes, als diesem selbst. Wenn das auch freilich nicht genügte, eine mittelbare oder gar unmittelbare Abhängigkeit Raphaels von Jacopo Bellini zu begründen, so weist der Reiter nur desto mehr auf Bellini zurück; er ist ganz eine Ausführung der Pariser Skizze Bl. IX; wir sehen hier nur in Seitenansicht, was uns dort beinahe von vorne geboten ward. Sitz, Haltung von Beinen und Oberkörper stimmen mit der Skizze überein; vor allem die Art, wie Georg das Schwert führt: sein rechter Arm überschneidet seine Brust und die Hand holt oben von seiner linken Seite her zum Schwertschlag aus, der rechts von ihm unten den Drachen treffen soll. Das Gesicht ist wie bei Bellini mit einer leichten Bewegung bis über die rechte Schulter zurückgewandt; die einzige Abweichung besteht darin, daß Georgs Unterarm nicht zurückgebogen ist, und Haupt und Leib die Klinge nicht verdecken. Hinten flattert der von den eigentlichen Bellinesken verschmähte Mantel.

Der Drache ist zweifüßig mit zwei Fledermausflügeln, langem Schwanz und Schlangenhals, an dem ein ins Ungeheuerliche gesteigerter Hundekopf sitzt; im offenen Rachen sieht man die breite Hundezunge; der Körper ist nackthäutig; Schwimmhäute befinden sich zwischen den Zehen. Er greift, ganz in Seitenansicht, von links mit vorgestreckten Tatzen an; damit zeigt er Ähnlichkeit mit der Angriffsweise von Bellinis Drachen auf Bl. XXV London und dem Drachen auf dem sogenannten Giorgione zu Rom; diesem gleicht er auch darin, wiewohl nur entfernt, daß er sich auf keinen Füßen, sondern auf den Windungen seines Schweifes aufrichtet. Durchaus oberitalisch ist ferner die Prinzessin: rechts im Hintergrunde flieht sie nach rechts, mit vorgestreckten Händen

und sich umwendend; damit wiederholt sie, was sich bei Bellini findet, und gerade die Gebärde der Prinzessin in Paris Bl. IX, auf das auch der Reiter zurückweist. Im einzelnen gleicht sie mehr bolognesischen Frauenerscheinungen.

Wie bei Bellini, und zwar auch in Paris Bl. IX, fehlt auch hier nicht die vor dem Schwertkampfe gebrauchte Lanze. Ihre Spitze steckt dem Drachen in der Brust (nicht im Rachen, vergl. Bl. IX Paris); ihre Splitter liegen am Boden.

So ist man versucht, die ganze Komposition geradezu als Ausführung von Bellinis Skizze in Paris Bl. IX zu betrachten; Raphael ist in Mittelitalien nicht der einzige, bis zu dem bellinischer Einfluß gedrungen ist; in Niccoló Alunnos Reiter unter seiner Krönung Mariä[1]) läßt sich ja ebenfalls ein Abkömmling des heiligen Georg von Paris Bl. IX finden. Es fragt sich jedoch, wie bis zu Raphael diese Züge Bellinis übermittelt worden.[2])

Das jüngere Georgsbild, in der Petersburger Eremitage, Ende 1504 oder spätestens Anfang 1505 bestellt, zeigt den Kampf mit der Lanze: Das Pferd stürmt aus der rechten Bildecke nach links in das Bild hinein und nimmt den Kopf seitwärts zurück fast im rechten Winkel zu seiner Achse; der Reiter wird vom Rücken gesehen, beugt sich etwas vor und wendet den geneigten Kopf nach links fast bis zur Seitenansicht. Von rechts oben sticht er mit eingelegter Lanze über den Hals des Pferdes weg nach links unten. Einige haben in diesen Zügen Anlehnung an Donatello erkennen wollen, so auch W. Vöge;[3]) andere bezweifeln deren Notwendigkeit. Wir schließen uns den ersteren an; die Richtungs-

---

1) s. S. 81 Anm. 1.

2) Wir vermuten über Bologna und Ferrara; zumal Raphael zu der Zeit unter dem Einflusse der dortigen Kunst stand. — Da die Motive der Bellinischen Skizzenbücher geradezu Gemeingut der venetianischen Malerschule geworden, wäre es schließlich nicht wunderbar, wenn sie sich im Laufe von mehr als einem halben Jahrhundert auch nach anderen Gegenden Italiens hin verbreitet hätten. — Doch gehört die Beantwortung dieser Frage nicht in diese Arbeit.

3) a. a. O.

kontraste an Roß und Reiter, wie wir sie bei der Besprechung von Donatellos Relief auseinandergesetzt, finden sich hier dermaßen wieder, daß das kein Zufall sein kann; man sieht das noch deutlicher auf der vorbereitenden Zeichnung zum Bilde in den Uffizien, wo eine wenig größere Neigung des Reiters nach vorne die Ähnlichkeiten schon bedeutend verstärkt; nur dort fällt es auch auf, wie sehr auch bei Raphael sein Gesicht auf dem Pferdehalse liegt gleich dem des Urbildes. Dazu kommen noch der Gesamtumriß des Helmes, die Haltung des rechten Armes und Ellenbogens und ihr Verhältnis zum abflatternden Mantel, der Mantel selbst, die Haltung des linken Armes.

Verschieden ist am Reiter die gerade, etwas vorgestreckte zeitgemäße Beinhaltung.

Am Pferde sind auch nur die Richtungen von Donatello abzuleiten gewesen und seine Kopfhaltung. Im übrigen hat Raphael seinen Georg auf ein Pferd Leonardos gesetzt, etwa dasjenige einer Zeichnung der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand oder das mittelste eines Blattes in der Bibliothek zu Windsor; (Ad. Rosenberg: Leonardo da Vinci. Abb. 33 S. 35 und Abb. 32 S. 34) die Hinterläufe federn nicht, im Gegensatze zu Donatello; aber wie auf jenen Zeichnungen stürmt das Pferd gestreckten Laufes schräg nach links in das Bild hinein. [1]) Als Kopf des Pferdes ist ebenfalls einer von Leonardo verwandt worden; auch in der Haltung mit dem bei Raphael übereinstimmend zeigt sich ein Pferdekopf Leonardos in der Ambrosiana (s. Rosenberg op. cit Abb. 34 S. 36); noch viele andere von ihm zeigen dieses Aussehen; es ist bezeichnend für seine Rosse; und daß es sicher auch bei Pferden vorkommt, die Leonardo vor Raphaels Georgs-

---

1) Auf beiden Zeichnungen sitzt auf dem Pferde ein Reiter mit vorgebeugtem Körper, zurückgebogenem Beine, flatterndem Mantel; der Reiter kämpft auf der Mailänder Zeichnung gegen ein bärenhaftes Untier, auf der Windsorer gegen einen Drachen, die sich beide links von ihm befinden. Eine Anregung durch das Donatello-Relief wäre für diese Skizzen Leonardos nicht ausgeschlossen.

bilde gemacht hat, zeigt der Pferdekopf auf seiner Anbetung der Könige in den Uffizien. Mehr noch wie auf Raphaels Gemälde erkennt man auf der Zeichnung die leonardesken Züge des Georgspferdes; die Bildung der Augen unter den Jochbogen, diese selbst und die Ecke, die der rechte an der Umrißlinie des Pferdekopfes verursacht, die Ganaschen, die lebendig-häutigen Nüstern und Lippen.

Der Drache ist vierfüßig, mit starken kralligen Pranken, einem beschuppten Säugetierleibe, Flügeln, langem dickem Schwanze und Halse, und einem kurz-geohrten kurzen Drachenkopfe; die Kiefern sind kurz; anstatt des Schnabels am Ende des oberen hat er wenigstens auf dem ausgeführten Bild einen nasenartigen Fortsatz. Dergleichen Getier stammt von Leonardo; auf denselben Blättern in Mailand und in Windsor, denen das Georgspferd entnommen schien, finden sich ähnliche Drachen, auf dem ersteren oben rechts, auf dem anderen mehrere Male (namentlich rechts unten); Hals, Kopf, Schwanz gleichen auch den entsprechenden Teilen von Leonardos zweifüßigem Drachen, den eine Zeichnung der Uffizien mit einem Löwen kämpfend zeigt (s. Rosenberg Abb. 38 S. 40).

Auf Raphaels Bilde flieht der Drache vor dem Reiter nach links, Hals und Kopf zu ihm zurückwendend; dabei hat er den Leib zur Seite geworfen und wird vom Lanzenstoß in die Brust getroffen; mit der Tatze greift er die Waffe. Jenes Windsorer Blatt Leonardos zeigt angegriffene Drachen, nicht in gleicher, doch in ähnlicher Lage, flüchtend und sich umwendend, ohne jedoch, daß sie in der Brust getroffen werden und mit der Tatze die Lanze fassen. Diesen Zug hatten wir bei Jacopo Bellini gefunden (Paris Bl. LXIII); woher und auf welchem Wege er an Raphael übermittelt ist, sind Fragen, die wir unentschieden lassen.

Die Prinzessin, die Hände vor der Brust faltend, kniet hinten rechts in Dreiviertelansicht. Ihre Gesamthaltung und Wendungen ähneln leicht denen der Prinzessin auf dem Relief Donatellos. Da uns die Beziehungen von Raphaels Roß und Reiter zu jenem Werke zweifellos scheinen, scheint es uns

statthaft, diese entfernteren Ähnlichkeiten auf die gleiche Beziehung zurückzuführen, ebenso landschaftliche Züge: die Bäume hinter der Jungfrau, Fels und Höhle hinter dem Drachen.

Zu Raphaels Petersburger St. Georg ist Dosso Dossis Dresdener Bild eine veränderte, vergrösserte und verschlechterte Kopie.

9. Einige Darstellungen, darauf die Pferde durch Leonardo da Vincis Vorbilder beeinflußt sind.

Noch andere Darstellungen des Drachenkampfes lassen sich, was Roß und Reiter betrifft, von Leonardoschen Skizzen herleiten: wir rechnen hierzu 3 Werke lombardischen und eins venezianischen Ursprungs.

Auf dem Pier Francesco Sacchi zugeschriebenen Georgsbilde der Franziskanerkirche zu Lévanto sprengt Georg auf einem Pferde mit federnden Gelenken, das darin und überhaupt in der ganzen Haltung den Rossen gewisser Zeichnungen Leonardos ähnlich ist, z. B. dem einer Zeichnung in Windsor[1]) und noch anderen.[2]) Abweichend sind Hals und Kopf; dafür ist aber dieser jenen leonardoschen Pferdeköpfen nachgebildet, die wir bei Raphaels Petersburger Georgsdarstellung zum Vergleiche herangezogen haben. Das Pferd bei Paris Bordone im Vatikan ist dem der angeführten Zeichnung Leonardos in Windsor äußerst ähnlich; es stimmt mit ihm überein sogar in der rückwärts gerichteten Ohrenhaltung und im Blicke; doch fehlt die knochige Struktur des Kopfes, wie sie Leonardo — wenn auch am wenigsten gerade auf dieser Zeichnung — zu geben pflegte.

Ein Pferd, das gleichfalls die Haltung und Formen der Pferde von Leonardos Reiterskizzen zeigt, ist das Pferd auf Gaudenzio Ferraris Grisaillegemälde des Heiligen in der Sammlung Müller von Aichholz zu Wien. Das Pferd St. Georgs

---

1) abgebildet zu Müller-Waldes Aufsatz im Jahrbuch der k. pr. Kunstsammlungen Bl. XX (1899) S. 89 oben links.

2) s. ebendort in Bd. XVIII (1897) S. 94.

auf Laninis Fresko zu Sant Ambrogio in Mailand ähnelt in Stellung und Formen dem Bilde, das uns durch das Pferd rechts auf der bekannten Zeichnung von Rubens als ein Roß aus Leonardos Anghiarischlacht erhalten ist; anders freilich ist seine Kopfhaltung.

Bei Bordones Reiter und bei dem in Lévanto[1]) ist der rechte Arm gesenkt und nach hinten zurückgelegt, so daß die Hand über des Pferdes Kruppe schwebt. Auf Leonardos Skizzen sehen wir Reiter, deren Arme in verschiedenen Lagen hinter ihnen zurückreichen. Auf einer Zeichnung zu Windsor,[2]) wo mehrere Armhaltungen skizziert worden sind, legt sich der Arm zurück, biegt sich dann wieder im Ellenbogen, so daß die Hand fast am Sattel anlangt; dieser, der Antiken nicht unbekannten Armhaltung, kommt die der beiden George nahe.

Das Bild in Lévanto hat außerdem Züge, die an frühere Genueser Darstellungen anknüpfen; der Reiter beugt den Körper vor, neigt das Haupt und streckt das Bein nach vorne. Er gleicht hierin dem Georg des Lucchino da Milano in Genua und dem der Sopraporte des Berliner Kaiser Friedrich-Museums. Auch dem Drachen dieser Sopraporte gleicht in Form wie Lage der Drache zu Lévanto.

Die Prinzessin ist in Lévanto weiblichen Gestalten des nordöstlichen Oberitaliens vergleichbar, bei Gaudenzio und bei Lanini jenen venezianischen Frauen verwandt, wie wir sie als Prinzessin auf dem sogenannten Giorgione zu Rom gefunden haben.

Laninis Drache sucht mit einer Tatze die zersplitterte Lanze sich aus dem Rachen zu ziehen (vergl. S. 75).

---

1) man beachte die Ähnlichkeit in der Komposition dieser beiden Bilder.

2) abgeb. zu Müller-Waldes Aufsatz im Jahrbuch der k. pr. Kunstsammlungen Bd. XX (1899) S. 92 unten rechts und Bd. XVIII S. 128; dort auch S. 95 eine ähnliche Darstellung im Gegensinne.

10. Einige andere Georgs-Darstellungen des Cinquecento.

Von den anderen Drachenkämpfen der ersten Hälfte des Cinquecento sind die folgenden zu erwähnen:

1. Florigerios heiliger Georg in der Georgskirche von Udine: der Drache ist vierfüßig und liegt auf dem Rücken; die Haltung der Hinterläufe, des Schweifes stimmt ziemlich überein mit der auf Jacopo Bellinis Bl. LXIII in Paris; nur haben wir es hier mit einem Tiere von schlankeren Formen zu tun.

2. Bei Soddomas heiligem Georg bei Sir Frederic Cook in Richmond (von 1518) kann von einem Kampfe eigentlich nicht mehr geredet werden; der Drache liegt bereits tot am Boden. Der Heilige ist von links hinten nach vorne rechts in der Diagonale des Bildes herangeritten; er beugt sich vor; die Lanze weist rechts abwärts; das Pferd ist im Begriff, über die Masse des toten Tieres zu springen.

3. Antonello Gagginis heiliger Georg im Museum von Palermo (bestellt 1521, aufgestellt 1526) ist zunächst eine Wiederbelebung des egyptischen Typus. Doch Vorderteil und Bauchlinie des Pferdes erinnern an das entsprechende auf einigen Zeichnungen Leonardos, wo das Pferd den Kopf zur Seite nimmt.[1]) Nur fragt es sich, ob nicht diese Haltung unter der Wirkung des cinquecentistischen Stilgefühls an sich gefunden werden konnte, und ob nicht von einer Vermittelung von Leonardos Einflüssen bis zu Gaggini abgesehen werden kann.

Aus dem späteren Cinquecento sind zwei Darstellungen erwähnenswert.

1. Tintorettos Drachenkampf in der National Gallery zu London; der Hauptvorgang scheint nicht so sehr der Kampf mit dem Drachen zu sein, der sich hinten abspielt, als die Flucht der Prinzessin, die ganz vorne am Bildrande zu sehen ist. Trotz dieser Freiheit nützt Tintoretto im Einzelnen ältere Züge aus: Wie sich sein Reiter nach links

---

1) In Windsor: s. bei Müller-Walde a. a. O. im Jahrbuch XX S. 92 namentlich unten rechts.

etwas bildeinwärts bewegt, sich vorbeugt, den Unterschenkel zurücknimmt, wie ihm der Mantel flattert und wie er mit eingelegter Lanze über den Pferdehals weg nach links sticht, wiederholt Tintoretto die Komposition Donatellos und der von ihm abhängigen Darstellungen; die rechts im Vordergrunde auf der Flucht ins Knie gesunkene Prinzessin, die ihre Hände mit gespreizten Fingern nach jeder Seite breitet und den Kopf zur Seite nimmt, ist eine Umarbeitung der Frauengestalten, wie wir sie beim sogenannten Giorgione in Rom gefunden haben.

2. Matteo Ponzone gibt in seinem heiligen Georg (zwischen Hieronymus und Clemens) zu Venedig, Santa Maria del Orto, Roß und Reiter auf eine Weise, die diese Darstellung an die Seite der vom Soddoma in Richmond stellt: der Heilige sprengt aus dem Bildgrunde heraus etwas nach rechts zu vorwärts, er hält sich vorgebeugt über dem Pferdehalse und sticht mit eingelegter Lanze neben der rechten Seite des Pferdes abwärts.

Anhang zu Kapitel II.

St. Georg als Reiter, nicht den Drachen bekämpfend.

Zu erwähnen sind einige Darstellungen, auf denen St. Georg zu Pferde, ohne das Untier zu bekämpfen, erscheint. So sah man ihn auf dem quattrocentistischen, jetzt verschwundenen Fresko der Porta Sant Andrea oder Porta Soprana in Genua, wie es über dem Eingang zum Castello medioevale im Valentino zu Turin rekonstruiert worden ist.

Auf dem Bilde des älteren Giovanni da Udine in der National Gallery zu London hält der Reiter zu Roß mit gehobenen Händen anbetend rechts neben dem Throne der Madonna.

Soweit das Pferd neben dem Heiligen vorkommt, verweisen wir auf den Abschnitt über die Attribute.

Kap. III.

Der heilige Georg zu Fuss.

Die ältesten Darstellungen des heiligen Georg zu Fuß zeigen ihn in der Stellung byzantinischer Krieger. So steht er, durch eine Inschrift kenntlich gemacht, auf den Wandmalereien der Kirche Santa Annunziata zu Minuto bei Amalfi in breiter Vorderansicht, in der Rechten die Lanze, die Linke auf einen dreieckigen Schild gestützt (XI. Jahrhundert). Dem folgenden Jahrhundert gehören die schon besprochenen Darstellungen auf den Mosaiken an.

Vom XIII. Jahrhundert sind uns je eine Darstellung des stehenden Heiligen aus Süditalien und aus Venedig bekannt geworden. Auf dem Tympanon der Kirche von Santo Stefano a Mare zu Monopoli (1236) steht er rechts von der Mittelgruppe, wo den thronenden Christus jederseits ein Mann adoriert; links entpricht ihm Sankt Stephan. Georg steht in Vorderansicht, die Linke auf den spitz-ovalen Schild gestützt; die Rechte faßt oberhalb des Gürtels das kurze breite Schwert unter dem Griffe und hält es schräg, daß es von rechts oben nach links unten herabreicht. Auf dem Relief, das an der Nordfassade von San Marco eingelassen ist, hält er in der Rechten das bloße Schwert über die Schulter, in der Linken vor sich eine kleine runde Tartsche. Beide gleichen demnach dem byzantinischen Vorbild.

Am Ausgange des Ducento findet sich der Heilige zu Rom auf dem Fresko der Apsis von San Giorgio in Velabro (nach 1295), das dem Kreise Pietro Cavallinis angehört. Diese Darstellung weist in der Komposition eigene Züge auf: Zwar gleicht der

Heilige, so wie er in Vorderansicht dasteht, seiner Haltung nach den byzantinischen Kriegern; doch die gesenkte Rechte hält statt der Lanze eine Fahne, und seine Linke, die vor die Brust genommen ist, faßt den herabhängenden Zaum seines Pferdes, das rechts neben ihm, in den hinteren Teilen von seiner Gestalt verdeckt, hervorschreitet.[1])

Der byzantinische Typus des sitzenden heiligen Kriegers wird durch den sitzenden Georg (und den sitzenden Demetrius) an der Fassade von San Marco wiederholt (XIII. Jahrhundert).[2])

Von trecentistischen Darstellungen ist uns vor den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts nur wenig bekannt geworden. Das Missale di San Giorgio enthält zwei Brustbilder des Heiligen. Trotz der nicht byzantinischen Formengebung (Gesichtstypen u. a.) ist in den einzelnen Haltungszügen keine große Abweichung vom Byzantinischen zu merken; namentlich auf Bl. 19. Man sieht den Heiligen in Vorderansicht, mit der Rechten die Lanze von außen anfassend; die Linke legt er auf den Schild. Doch ist auf Bl. 85 v. ein belebender Contrapost eingeführt: Georg hat den Leib etwas nach rechts, den Kopf nach links gewandt; beide Arme halten den Schild.

Obwohl in Venedig die Formengebung eine byzantinische geblieben, ist man um die Zeit auch dort in der Komposition etwas freier geworden: Paolo da Venezia gibt das Brustbild des Heiligen auf dem Mittelstücke zur Hinterseite der Pala d'oro zu San Marco in Venedig (1345) auch nicht mehr in voller Vorderansicht. Georg ist etwas nach rechts gewandt und neigt sein Haupt ein wenig nach dieser Seite; aber nach hergebrachter Weise der byzantinischen Brustbilder hält er in der Rechten die Lanze über die Schulter; auch sieht man —

---

1) Ob dieses ganz neue Züge sind, die damals zuerst aufgetreten, hängt von der Entscheidung der Frage ab, inwieweit das Fresko von San Giorgio in Velabro Darstellungen der früheren Mosaiken dieser Kirche nachbildet.

2) vergl. S. 16.

wie dort — in der anderen Bildecke einen Teil vom runden Schild.

Am stehenden heiligen Georg von Lorenzo Venezianos Polyptychon im Dome zu Vicenza (1366) ist die byzantinische Vorderansicht ganz aufgegeben und das Stehen durch Bewegung ersetzt. Auf der Tafel rechts vom Mittelbilde, das den Tod Mariä darstellt, tritt Georg, das rechte Bein vorstellend, nach links an den Hauptvorgang heran; er hält in der Linken die über die Schulter gelehnte Lanze; mit herabhängender Rechten weist er empfehlend auf den Stifter hinab, eine winzige Gestalt, die zu seinen Füßen kniet.

Durch diese Betätigung des Heiligen — und seines Gegenpartes links von der Mitte — gehört das Bild zu jenen Darstellungen, auf denen Heilige Stifter empfehlend auftreten, den Votivbildern, wie sie in den letzten Jahrzehnten des Trecento sich zahlreich in Oberitalien finden. In einer Zeit hochentwickelten, höfisch glänzenden Rittertums war es natürlich, daß ritterliche Stifter sich, vom heiligen Georg empfohlen, darstellen ließen. Zum ersten Male, soweit uns bekannt, findet er sich in dieser Betätigung auf einem Fresko der trecentistischen Schule zu Rimini (1348). Beglaubigt, durch die Inschrift und sonstige Kennzeichen, findet er sich zweimal auf dem Votivfresko der Lupi in der Paduaner Georgskapelle; beglaubigt durch das Attribut des Drachens auf Simone da Corbettas Freskenbruchstück in der Brera (1382); in der Skulptur, beglaubigt durch die Beischrift, auf einem der Sarkophagreliefs am Grabe Barnabó Viscontis im Castell von Mailand. Tracht- und Kopftypen erweisen ferner als St. Georg den vordersten der empfehlenden Heiligen auf dem Cavalli-Fresko, den empfehlenden Heiligen links auf dem Fresko der Bevillacqua in Sant Anastasia zu Verona, und die empfehlenden Heiligen auf drei minderen Fresken derselben Kirche. Von plastischen Werken ist noch die Darstellung auf dem Sarkophage Can Signorios, die auf dem Cavalli-Sarkophag in

der Kapelle dieses Geschlechtes zu Sant Anastasia in Verona zu nennen und ein Votivrelief im Palazzo Bianco zu Genua.

Auf dem Votivbilde des Simone da Corbetta hatten wir schon den Drachen als Beigabe des heiligen Georg erwähnt. Georg steht auf ihm. In den letzten Jahrzehnten des Trecento findet sich nun mehrfach der allein stehende heilige Georg mit dem Drachen unter seinen Füßen abgebildet.

Von den datierbaren Werken zeigt das zuerst die Georgsfigur am Grabmale des Can Signorio della Scala von Bonnino da Campione zu Verona (1373). Stellt man sich so hin, daß man die Statue von vorne sieht, so erscheint der Drache quergelegt unter des Heiligen Füßen, und zwar so, daß der Kopf des Drachens sich neben dem linken Beine des Heiligen (also rechts) hoch hebt, der Schweif seinen rechten Fuß umwickelt. Der Heilige beugt das Haupt etwas nach seiner linken Seite und stößt mit erhobener Rechten die Lanze, seinen Körper überquerend, dem Drachen in den Rachen. Die Linke stützt sich auf den Schild.

Auf dem Relief an der Fassade der Georgskapelle zu Padua (nach 1377) findet sich das gleiche; doch mit der Linken hält der Heilige den Schild vor die Brust, der Drache umwickelt des Heiligen Fuß nicht; ein Fresko zu San Zeno in Verona ändert diese Züge dahin ab, daß Georg die Lanze mit der Rechten nicht hoch, sondern vor seiner Brust faßt, daß seine Linke herabhängend in seinen Gürtel greift und keine Wendung in der steifen Vorderansicht stattfindet.

Eine einfachere Stellung zeigt der Heilige auf dem Fresko der Schloßkapelle zu Fenis im Tal von Aosta. Wie bei den Byzantinern steht Georg ganz in Vorderansicht, mit der Rechten hoch und von außen die senkrechte Lanze fassend, mit der Linken am Schwertgriff. Der Drache liegt unter ihm so, daß sich der Kopf unterhalb der Lanze befindet, die ihm in den Rachen läuft. Noch durch die spättrecentistische Formgebung und Tracht erkennt man an der Haltung, daß hier eine Fortbildung des byzantinischen Urbildes des heiligen

Kriegers gegeben ist; der Drache unter den Füßen ist als Zutat zugekommen.

Es fragt sich, wie man dazu gelangt ist, dem stehenden heiligen Georg den Drachen beizugeben, ob er ein Attribut bedeuten, oder ob solch ein Bild einen Drachenkampf zu Fuß darstellen soll.

Zur Beigabe des Drachens mögen zwei Gründe gewirkt haben. Zunächst andere Darstellungen einer von der Religion verehrten Menschengestalt über einem Untiere; es gab deren schon in ältester Zeit: so Christus auf dem Basilisken. Mehr noch mag St. Michael, neben Georg der andere berühmte Drachentöter, in Betracht kommen, von dem gerade in Italien ältere Darstellungen der Art erhalten sind: So in Venedig, an der Südseite von San Marco, ein Relief des XIII. Jahrhunderts; der heilige Michael auf dem Bilde des Bonaventura Berlinghieri aus dem XIII. Jahrhundert in der Florentiner Akademie (No. 101), wo der Erzengel, auf dem Drachen stehend, die Lanze mit der Rechten ihm senkrecht in den Rachen bohrt, nicht anders wie der Georg des Wandbildes von Fenis.[1])

Dann wurden schon seit romanischer Zeit skulptierten Menschen Tiere und ähnliche Gebilde unten beigegeben, bei Statuen bald unter den Konsolen, darauf sie standen, bald ohne diese als Unterlagen. Den Relieffiguren wurden Tiergestalten unter die Füße gelegt, so auf Grabsteinen: gerade ein Drache findet sich beim 1315 gestorbenen Filippo de'Desideri auf dessen Grabstein im Museo Civico in Bologna, so daß dieser Ritter völlig einem trecentistischen St. Georg gleicht. Sicher frühere Beispiele aus nordischen Ländern, namentlich Frankreich, als die italienischen, die gerade Georg auf dem Drachen stehend zeigen, sind uns nicht bekannt ge-

---

1) Eine moderne Kopie dieses Fresko mit verändertem Gesichtstyp, aber der gleichen Komposition und demselben Drachen, befindet sich links vom Eingang im Hofe des Palazzo di San Giorgio zu Genua.

worden.[1]) Wir können daher die Frage nach einem etwaigen Einfluß dorther nur aufwerfen, nicht beantworten.

Ob die einzelnen Künstler bei solchen Darstellungen den Drachen etwa als Attribut empfunden haben, oder einen Drachenkampf zu Fuß haben geben wollen, läßt sich nicht immer ganz sicher entscheiden. Der Drache wirkt auf uns auf allen diesen Darstellungen attributiv; soweit sie Teile eines Votivbildes sind, ist seine attributive Bedeutung zweifellos, in anderen Fällen, wo sich Georg unter anderen Heiligen befindet, wahrscheinlich; der Heilige sollte eben nur, so scheint es uns, durch Beigabe des Drachens von anderen Personen unterschieden werden.

Die Drachen des stehenden St. Georg sind von denen des zu Roß kämpfenden dieser Zeit nicht wesentlich verschieden, stets auch zweifüßig.

Außerdem wird der heilige Georg stehend, ohne Drachen weiter dargestellt (z. B. Battista da Vicenza, Polyptychon in Velo).

Im Quattrocento finden sich Darstellungen des in Vorderansicht stehenden Georg mit dem Drachen, die sich den beiden überkommenen Typen anschließen:

Als Beispiel vom Heiligen mit gerader Lanze ist zu nennen: in Oberitalien das sehr verdorbene Georgsfresko im Saale V des Mailänder Castells (wohl aus den 70er Jahren des XV. Jahrhunderts).

In Mittelitalien der heilige Georg[2]) auf Sano di Pietros vielteiligem Bild No. 267 in der Akademie zu Siena.

In den Grotten des Vatikans eine Statuette des Heiligen, der Mitte des XV. Jahrhunderts zugewiesen. Georg ist mit Ausnahme der Zutat des Drachens ganz wie ein byzantinischer

1) Häufig finden sich in Frankreich Darstellungen Michaels auf dem Drachen, die älter sind wie die italienischen auf dem Drachen stehenden George; doch gibt es, wie wir gesehen, auch in Italien ältere auf dem Drachen stehende Michaels.

2) Unter dieser Gestalt steht eine Beischrift, wonach sie St. Michael wäre. Wir halten sie ihrer Flügellosigkeit wegen für St. Georg (s. Katalog).

Krieger hingestellt: er faßt mit der Rechten die Lanze von außen hoch an; die linke stützt sich auf den Schild.

Den Heiligen mit quergehaltener Lanze finden wir in Oberitalien auf einem kleinen skulptierten Tabernakel von Renaissanceformen mit gothischen Überresten aus dem Hause der Via Zanzinino No. 539 zu Mailand, jetzt im Museo Sforzesko. Ferner auf dem Bild No. 324 in der Akademie zu Siena aus der zweiten Hälfte des Quattrocento.[1])

Ähnlich in Stellung und Haltung ist der schwerteinsteckende Georg in der Incoronata zu Neapel.[2])

Ohne den Drachen finden sich die alten Züge der Vorderansicht, der Fahnenstange, die die Rechte hält, des Schildes, auf den sich die Linke stützt bei Gentile da Fabrianos St. Georg auf dem Polyptychon der Uffizien (1425) und bei der verwandten Gestalt des Heiligen auf dem Bilde Antonio Vivarinis (?) zu Pausula; beide Male sind sie aber durch Stand- und Spielbein und eine leichte Kopfwendung nach links von der Starrheit früherer Darstellungen befreit worden.

Donatellos St. Georg zu Florenz von Or San Michele zeigt nicht auffallend neue Züge: was ihm Bedeutung verleiht, ist die Art, wie die Züge verwendet worden sind zu einer geschlossenen Komposition, — daß sie gerechtfertigt sind, und daß durch ihre Rechtfertigung und den Ausdruck dies Bildnis ein solches Leben gewonnen hat, daß es von den früheren durch einen weiten Abstand getrennt zu sein scheint. Georg steht in Vorderansicht, fest auf dem linken Beine, während das rechte, ohne zum Spielbein zu werden, mehr hinten leichter den Boden berührt. Ein Drache ist ihm nicht beigegeben; das Relief des Drachenkampfes unter ihm genügte, ihn kenntlich zu machen. Der Schild, der ehedem von der Linken auf den Boden aufgestützt wurde, ist hier vor den Ritter geschoben; die Linke faßt ihn nur lose am oberen

1) Das Bild lehnt sich offenbar an ältere Darstellungen in der Art des trecentistischen Bildes No. 322 in derselben Sammlung, das aber wohl eher St. Michael vorstellt (s. im Katalog den Anhang).

2) s. S. 111.

Rande; die Rechte, hier ohne Waffe, hängt senkrecht herab und berührt ihn zwischen Daumen und Zeigefinger. Der Kopf ist ein wenig nach rechts gewandt, der Schild ein wenig nach des Ritters linker Seite hinübergeschoben, wodurch ein leiser Contrapost entsteht.

Ungeschickte Anlehnung an Donatello zeigen die Georgsstatue auf der Bekrönung der Cappella di San Giovanni im Dome von Genua, die seit 1448 bis 1465 von Domenico und Elia Gaggini errichtet wurde, und die Statue (Giovanni Gagginis 1488?) auf dem Seitenportal von Santa Maria delle Vigne zu Genua.

Mantegna läßt seinen heiligen Georg in der Akademie zu Venedig (aus den 60er Jahren) in Vorderansicht stehen; in der Rechten hält er den Lanzenschaft, dem die Spitze abgebrochen;[1]) die Linke mit auswärts gekehrtem Ellenbogen hält er an der Hüfte; den Kopf wendet er über diese Schulter hin zur Seite. Hinter ihm liegt der Drache mit durchbohrtem Rachen.

Seit den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts treten die Einzeldarstellungen des Heiligen sehr zurück vor solchen, auf denen er mit anderen meist um die Madonna vereint zu sehen ist; bei solchen Darstellungen werden naturgemäß die einzelnen Züge der einzelnen Personen von den Erfordernissen der Gesamtkomposition bedingt.

Nichts zwingt darum anzunehmen, daß überall dort, wo wir neben der Madonna einen Georg finden, der eine Hand bei auswärts gekehrtem Ellenbogen in die Seite stützt und den Kopf über dieselbe Schulter wendet, dieses von Mantegnas heiligem Georg übernommen sei. Dennoch findet sich dieser Zug gerade auf einigen Gemälden, deren Meister zu Mantegnas Kunst in Beziehung gestanden: Bonsignori (Verona, San Bernardino), Correggio (Dresden). Oder bei solchen, zu denen sein Einfluß mittelbar gelangt ist oder gelangt sein kann: Vittore Carpaccio (San Vitale in Venedig, San Francesco in Pirano, Istrien), Benedetto Carpaccio (Uffizio saline di

1) zum Attribut der gebrochenen Lanze vergl. S. 123.

Pirano), Palma Vecchio (Vicenza, Santo Stefano); die Georgsdarstellung des letzteren Bildes findet sich von Pellegrino da Udine wiederholt an einer Einzelgestalt auf den Wandmalereien der Kirche Sant Antonio zu San Daniele. Pordenones Einzelgestalt St. Georgs in Treviso, Cappella Malchiostro im Dom, zeigt gleichfalls diese Ellenbogen- und Kopfhaltung.

Auf oberitalischen Altarbildern, die auch als Gesamtkompositionen dem Giorgioneschen Kreise angehören, findet sich einige Male St. Georg in einer Stellung und Haltung, denen offenbar Giorgiones heiliger Liberale auf der Madonna von Castelfranco zum Vorbild gedient hat. Liberalis, der Patron von Treviso, den die Kunst zu einem Krieger gemacht, obwohl die Legenden (s. A. A. S. S.) nichts davon wissen, steht links vom Throne der Madonna in Dreiviertelansicht; der Kopf ist ganz zur Vorderansicht gewendet: das rechte Bein ist durchgedrückt, das linke vorgestellt nach rechts; der rechte Arm hängt herab; die linke Hand liegt lässig auf der Fahnenstange, die, mit dem Ende am Boden aufliegend, schräg ansteigend über seiner linken Schulter lehnt.

Dosso Dossi hat in seinem heiligen Georg in der Gallerie zu Modena das Giorgionesche Vorbild dahin abgeändert, daß er seinen Ritter ganz in Vorderansicht gibt, mit zum Bildrande vorgestelltem Beine, mit halb rechts gewandtem und zugleich erhobenem Kopfe; die Fahne läßt er ihn mit der Linken festhalten, ohne daß die Stange den Boden berührt, worauf sie dann schräg, wie bei Giorgione, über seine Schulter hinläuft. Auf seinem Bild in der Ferrareser Gallerie, wo Georg nach links gewandt steht, läßt er die Fahnenstange über seine rechte Schulter hin schräg laufen, während ihr unteres Ende — wie bei Giorgiones Liberale — sich auf den Boden stützt; die Hand ist verdeckt vom Fahnentuch.

Ganz wie bei Giorgiones Liberale sind die linke Hand und die Richtung der Fahnenstange bei Paris Bordones heiligem Georg auf dem Madonnenbild in der Gallerie Taddini zu Lóvere.

Palma Vecchio gibt seinem (schon erwähnten)[1]) Georg auf dem Madonnenbild in Santo Stefano zu Vicenza eine Haltung der linken Hand wie bei Giorgiones Liberale, doch an einer senkrechten Fahnenstange; Pellegrino da Udine wiederholte das an einer Lanze auf seinem (schon genannten)[2]) St. Georg zu San Daniele.

Die meisten Darstellungen des späten XV. und die des XVI. Jahrhunderts lassen sich nach Kompositionszügen nicht gruppieren:

Bemerkt sei nur, daß sich auch der heilige Georg der genremäßigen Auffassung, die im giorgioneschen Kreise für Heiligendarstellungen aufkommt und die sacre conversazioni fast zu Profanbildern umgestaltet, unterworfen hat (so bei Paris Bordone auf dem Bilde der ehemaligen Gallerie Leuchtenberg in Petersburg, bei einem der Dossi in der Gallerie zu Bergamo).

Aus der italienischen Kunst ist uns nur eine einzige Darstellung Georgs bekannt geworden, die sich als Lanzenkampf zu Fuß mit dem Drachen auffassen ließe: Das ist der heilige Georg der Bronzegruppe im Dome zu Ferrara (vollendet 1468). Georgs Beinhaltung und die Haltung des rechten Armes stimmen überein mit denen des Drachentöters Michael in Bellinis Skizzen; die Gestalt mutet an wie eine Ausführung der Skizze in London Bl. XXXXI, wo der Erzengel den linken Fuß gleichfalls auf den Drachen setzt, im Knie das Bein beugend, und den rechten Arm hoch hebt (vgl. auch die Haltung der Beine vom Michael in Paris Blatt LXV).

Die Darstellungsweise des Heiligen auf dem Drachen stehend und das Schwert schwingend, die in der nordischen Kunst häufig ist (früheres Beispiel: der heilige Georg auf Jacques de Baerzes Retabel in Dijon um 1491) hat in Italien nur wenig Verbreitung gefunden:

---

1) s. S. 108.
2) s. S. 108.

Ein nicht ganz kleines oberitalienisches Bronzerelief aus der Zeit um die Wende des XV. Jahrhunderts bei Herrn v. Kretschmar in Dresden-Radebeul weist auf nordische Vorbilder.[1])

Zwei unter sich gleiche kleine Bronzereliefs oberitalienischer Arbeit aus dem Ende des XV. Jahrhundert (in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum No. 1008 und in Florenz, Museo Nazionale, Sammlung Carrand No. 458, Katalog S. 111) stellen den Schwertschwinger St. Georg auf dem Drachen in einer seitlichen Ausfallstellung dar, die der umgekehrten Beinhaltung Georgs auf der Ferrarser Domgruppe und den verwandten Skizzen Bellinis entspricht.

---

1) vergl. damit auch den heiligen Georg auf Carpaccios Einzug des Heiligen in der Stadt der Prinzessin in San Giorgio dei Schiavoni zu Venedig (s. S. 113).

Kap. IV.

Einzelne Szenen der Georgslegende, Martyrien und Cyclen.

Von den einzelnen Episoden der Georgslegende ist am häufigsten der Drachenkampf dargestellt, dem ja schon ein Abschnitt gegolten hat.

Einen Augenblick vor dem Drachenkampfe schildert Antonio Pisano auf seinem Fresko in Sant Anastasia zu Verona: Georgs Aufbruch zum Kampfe: er ist im Begriffe sein Pferd zu besteigen; daneben steht die Prinzessin.

Das frühquattrocentistische Fresko am Eingange der Cappella del Crocefisso in der Incoronata zu Neapel gibt einen Augenblick nach dem Drachenkampfe. Georg steht in Vorderansicht auf dem Drachen mit erhobener Rechten ähnlich in der Haltung den spättrecentistischen Georgen; er steckt mit ihr das Schwert in die Scheide. Hinter ihm kniet die Prinzessin.

Der Tod St. Georgs — seine Enthauptung — ist nicht sehr häufig dargestellt worden: soweit uns bekannt, außerhalb von Cyclen der Georgslegende nur zweimal:

I. Im Missale di San Giorgio kniet der Heilige vor dem thronenden Diocletian; der Henker holt mit dem Schwerte zum Schlag aus.

II. Paolo Veronese stellt in San Giorgio in Braida zu Verona einen Augenblick vor der Hinrichtung dar, in dem noch ein Versuch gemacht wird, den Heiligen seinem Glauben abtrünnig zu machen: von hinten beugt sich ein Heidenpriester über den Knienden, legt ihm die Linke auf die Schulter und

weist mit der Rechten auf die Statue Apollos, zu der er beten soll.

III. Drei weitere Darstellungen finden sich in den Cyclen (s. dort).

Von den Wundern Georgs haben wir als einzelne Darstellung nur eine einzige gefunden: die heiligen Marcus, Nicolaus und Georg retten Venedig vor Wassersnot. Es gehört zu den jüngsten Georgs-Wundern; die Sage knüpft an eine Überschwemmung im Jahre 1340. Das Bild ist der vielumstrittene „Seesturm“ in der Venezianer Akademie.

Von cyclischen Darstellungen der Georgslegende sind uns fünf bekannt geworden.

I. Die Wandgemälde in der Georgskapelle zu Padua. Sie bedecken die linke Wand der Kapelle in zwei Streifen. Auf dem oberen Streifen befinden sich zwei Szenen aus der Drachenkampflegende und das Votivbild. Auf der unteren vier Szenen aus dem Martyrium.

Die Szenen aus der Drachenlegende stellen folgendes dar:

1. Den Drachenkampf.
2. Die Taufe des Königs.

Die Szenen aus dem Martyrium stellen dar:

1. Georgs Giftprobe.
2. Georgs Räderung mit zwei Nebenszenen: Georg tauft den Athanasius; er verantwortet sich vor zwei Machthabern.
3. Georg stürzt die Götterbilder.
4. Georgs Enthauptung.

II. Nur Szenen der Drachenlegende sind uns auf zwei sienesischen Predellenstücken der vaticanischen Pinacothek — Sano di Pietro zugeschrieben — erhalten worden.

1. Georg bekehrt den König (den Vater der Prinzessin).
2. Georg tauft ihn.

III., IV. Nur Szenen dieser Legende hat Carpaccio auf den Bildern in San Giorgio dei Schiavoni zu Venedig dargestellt, nur Szenen aus dem Martyrium auf der Predella seines Drachenkampfes in San Giorgio Maggiore.

Die Szenen der Drachenlegende sind:

1. Georgs Drachenkampf.
2. Georgs Einzug in die Stadt mit dem besiegten Untier.
3. Die Taufe des Königs.

Die Szenen des Martyriums sind:

1. Georg, an eine Säule gebunden, wird mit Ruten gestrichen.
2. Er wird in einem Kessel gekocht.
3. Georgs Giftprobe.
4. Georgs Enthauptung.

V. Lanini gibt in den Fresken der Georgskapelle zu Sant Ambrogio in Mailand

1. Den Drachenkampf.
2. Die Hinrichtung des Heiligen.

Wegen der Drachenkämpfe innerhalb dieser Cyclen wird auf den Abschnitt über den betreffenden Gegenstand verwiesen. Es bleibt, noch an den anderen Szenen einiges zu bemerken, namentlich die in mehreren Cyclen vorkommenden untereinander zu vergleichen.

1. Georgs Einzug in der Stadt mit dem besiegten Drachen ist nur einmal — von Carpaccio — dargestellt worden: Der Heilige steht in der Bildmitte in Vorderansicht und schwingt das Schwert, um dem Scheusal den Garaus zu machen. Die Haltung und Stellung Georgs entspricht der auf der Bronze bei Herrn v. Kretschmar[1]) und läßt — wie diese — nordische Anregung vermuten.

2. Das Sieneser Bildchen mit der Bekehrung des Königs stellt ebenfalls einen Augenblick bald nach dem Drachen-

1) vergl. S. 110.

kampfe dar; man sieht im Hintergrunde das Untier, an einem Nagel, der in der Wand steckt, angebunden.

3. Die Taufszenen: auf allen drei Darstellungen — der Paduaner, der sienesischen und bei Carpaccio — kniet der König vor dem Taufbecken, während Georg auf der andern Seite des Beckens aus einem Gefäße Wasser auf sein Haupt gießt; das Gefäß ist auf den beiden ersteren Darstellungen eine Kanne, bei Carpaccio eine fußlose Schale. Hinter dem König kniet sein Gefolge; die Königin und die Prinzessin sind auf dem Paduaner Fresko gekennzeichnet; auf den beiden anderen Darstellungen ist nur eine Frau besonders hervorgehoben. Auf dem sienesischen Bildchen und auf dem Gemälde Carpaccios rafft der Heilige mit der Linken seinen Mantel zusammen.

4. Die Giftprobe: Sowohl auf den Paduaner Fresken wie auf der Predella Carpaccios findet sie in Gegenwart zweier Machthaber statt, des Diocletian und des Magnentius. In Padua steht Georg da und hält den Becher an seinen Mund; Athanasius fordert ihn mit einer Handgebärde auf zum Trinken. Auf der Venezianer Predella empfängt der kniende Georg den Becher aus der Hand des Zauberers.

5. Die Enthauptung: Zu den zwei besprochenen Einzeldarstellungen dieser Szene kommen aus den Cyclen noch drei dazu. Das Fresko in Padua gibt denselben Augenblick wieder, wie später das Martyrium von Paolo Veronese: es wird der letzte Versuch gemacht, Georg zum Unglauben zu verführen. Er kniet, der Henker steht da mit entblößtem Schwert; ein Alter beugt sich von hinten über den Heiligen, ihm noch einmal gütlich zuzureden. Die Szene auf Carpaccios Predella ist mit der Miniatur des Missale zu vergleichen:[1]) Georg kniet; der Henker schwingt das Schwert. Bei Lanini ist ein Augenblick nach der Hinrichtung

1) Obgleich es fast überflüssig scheint, wollen wir uns hier doch noch dagegen verwahren, daß mit dieser Vergleichung eine Abhängigkeit der einen Darstellung von der anderen ausgesprochen werden sollte.

gegeben: der enthauptete Heilige, mit der Rüstung bekleidet, liegt am Boden; der Henker hält in der Linken sein Haupt.

Endlich ist noch zu bemerken, daß bei den Darstellungen aus dem Martyrium die Paduaner Fresken und Carpaccio die Vorgänge sich vor zwei Machthabern abspielen lassen, Lanini (so auch das Missale di San Giorgio) vor einem.

Kap. V.

Die Tracht St. Georgs.

Von den beiden byzantinischen Bekleidungsweisen St. Georgs hat die, die ihn in byzantinischer Hoftracht darstellt, nur auf den italienischen Mosaiken Verwendung gefunden.

Sonst erscheint er als Krieger. Wir haben aber für das XII. und XIII. Jahrhundert von dem heiligen Georg als byzantinisch-antik gekleideten Krieger den in abendländischer zeitgemäßer Tracht zu unterscheiden. Meist finden sich in dieser Zeit Mischformen zwischen den beiden Bekleidungstypen.

Wie sich die älteren Darstellungen des Heiligen zu Fuß, was Stellung und Haltung anlangt, an das byzantinische Vorbild schließen, so auch in der Tracht; sie ist gleich der auf S. 10 beschriebenen: Sie tragen die Lorica: den Schuppenpanzer haben der von Monopoli und der stehende zu Venedig; der sitzende dort und Demetrius tragen den Panzer mit den aneinandergelegten Platten, darüber die wagerechte Schärpe. Wie von den berittenen Georgen der des Barisano von Trani als Komposition den byzantinischen Typ auf dem Gebiete der italienischen Kunst am reinsten darstellt, so macht ihn auch seine Tracht vollends zum byzantinischen Krieger. Sie ist die gleiche, wie wir sie bei den Georgen zu Fuß beschrieben haben; die Lorica besteht aus viereckigen Platten.

Ihm gegenüber stellt der Georg des Tympanons zu Ferrara nicht nur in der Komposition, sondern auch in der Tracht den am reinsten abendländischen Georgstypus dar: er trägt den geflochtenen geärmelten Kettenpanzer, der den ganzen Oberleib

umschließt und sich unterhalb in zwei Seitenteile schlitzt, die sich jederseits über den Oberschenkel legen. Unter dem Panzer flattert der lange, hinten und vorn geteilte Rock hervor, der bis zu den Fersen reicht. Mit dem Kettenhemde hängt die Kapuze zusammen, die, über den Kopf gestülpt, eine spitze Haube bildet und auch Hals und Kinn umschließt. Ein Mantel fehlt.

Weder als byzantinische noch als abendländische Tracht sind die Gewänder der Reiter des Meisters von Santa Restituta zu erklären. Ihre langen Röcke teilen sich nicht in zwei Seitenteile nach der abendländischen Art, sondern sind, um den Reitersitz zu ermöglichen, hinten hochgezogen.

Seit Ende des XII. Jahrhunderts wurde der lange Rock über dem Panzer getragen und verdeckte ihn ganz.[1]) Diese Zeittracht finden wir bei Antelami und auf dem Relief in der Crypta zu Ancona, auf diesem außerdem einen Mantel. In Moscufo findet sich indessen der Reiter mit der Lorica aus aneinandergelegten viereckigen Platten; der Mantel fehlt.

Der heilige Georg in Santa Maria ad Cryptas bei Fossa (XIII. Jahrhundert) trägt bereits einen kurzen Rock über dem Kettenhemde. Daß es die Zeittracht ist, geht schon daraus hervor, daß der Stifter dieser Malereien dort in der nämlichen Kleidung erscheint.

Die beiden Darstellungen vom Ende des XIII. Jahrhunderts, der stehende Georg von San Giorgio in Velabro zu Rom, der Reiter der Porta San Giorgio zu Florenz zeigen dagegen antike Tracht: Sie haben Panzer, die die Formen des Körpers nachahmen, darunter den bis zu den Knien reichenden Ärmelrock, darüber Mäntel. Auf dem Florentiner Relief ist manches Urbildliche mißverstanden worden; so ist der Riemenschurz unter dem Panzer zu einer Art oberen Rockes, der sich in senkrechte Falten legt, verbildet; es finden sich auch Zutaten aus der Zeittracht, wie die kleine

1) vergl. v. Heyden im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen Bd. VIII (1887) „Zwei Pilgerzeichen“ S. 116.

runde Platte über der Kniescheibe, die auch der sitzende Georg auf dem Venezianer Relief hat.

Im Trecento überwiegen antike und byzantinische Züge in der Kleidung dort, wo sie auch in der Komposition bedeutender zu Tage treten. Das Venezianer Relief des Reiters in San Marco zeigt ihn in der Schuppenlorica mit der Schärpe; statt der streifenartigen Riemen unten findet sich ein Schurz, der mit kleeblattartigen Schuppen bedeckt ist. Er trägt den Mantel. Paolo da Venezia gibt ihn auf dem Brustbild an der Pala d'Oro, Lorenzo Veneziano auf dem Reiterbild zu Bologna in einem antiken Vorbildern nachgemachten Lederküraß mit einem queren und zwei nach den Schultern reichenden senkrechten Bügeln; bei Lorenzo Veneziano schließt sich unten an den Panzer ein Riemenschurz; der Mantel fehlt. Von den Darstellungen mittel-italienischen Ursprungs zeigt ihn das Fresko von Assisi in zeitgemäßer Tracht, die bei seinem heutigen Zustand deutlich nur an den Beinen zu erkennen ist. Auf dem Wandgemälde von Avignon trug er die Schuppenlorica, im Missale di San Giorgio findet sich der Panzer, der die Körperformen nachahmt, mit Armflügeln; der Riemenschurz unten ist zu einem Faltenrock verbildet worden; das streifenartige Motiv der Riemen findet sich wiederholt in einem Zierat unterhalb der Kniee, wie er antiken Darstellungen fremd ist. — Auf dem Fresko von Collalto trägt Georg die Lorica mit viereckigen aneinandergereihten Platten über dem Kettenhemde; darüber den Mantel.

Ausgesprochen zeitgemäße Tracht haben dagegen die heiligen George, die aus den letzten Jahrzehnten des Trecento herrühren, im nichtvenezianischen Oberitalien. Wir meinen die Darstellungen in Verona, Vicenza, Padua und Umgegend, in der Lombardei und in Piemont. Sie tragen die Kleidung der damaligen Ritter; auf den Paduaner Fresken sind dabei je nach dem dargestellten Vorgange Haus- und Friedenstracht unterschieden.

Diese Art, den Heiligen zu kleiden, hat auch über das Gebiet, darin sie eigentlich herrschte, herausgegriffen. Lorenzo

Veneziano stellt seinen Georg auf dem Vicentiner Dombild im zeitgemäßen Lendner mit Strumpfhosen dar. An den Schultern hat er ihm allerdings eine Art von Armflügeln angebracht, deren einzelne Streifen jedoch spitzen herabhängenden Schilfblättern gleichen und weniger die Bedeutung eines Armschutzes als die eines Zierates haben.

Die Zeittracht wird von nun an für die Georgsdarstellungen beibehalten. Daneben aber macht sich seit dem Quattrocento die Renaissance in der Wiederbelebung antiker, eher noch in der Bildung antikisierender Spielformen auch an den Rüstungen Georgs geltend: nicht anders freilich als wie bei den Darstellungen anderer Gegenstände und im Einzelnen dem Geschmacke der Zeit und des Künstlers folgend.

Im XV. Jahrhundert läßt sich Vorliebe für zeitgemäße und Vorliebe für antikisierende Tracht je nach den Gegenden feststellen. In Oberitalien überwiegt die Zeittracht; und zwar stellen die nordöstlichen Italiener den Heiligen meist in blanker Rüstung dar (die Nachfolger Bellinis), die Lombarden lassen ihn darüber einen Waffenrock tragen (Das Fresko im Saal V des Mailänder Castells; zweimal in der Certosa von Pavia; Lucchino da Milano im Palazzo di San Giorgio zu Genua; der Rekonstruktion nach zu urteilen, der Georg auf dem ehemaligen Fresko der Porta Sant Andrea zu Genua; zuletzt auf dem Drachenkampf zu Lévanto); auch Crivelli gibt Georgsdarstellungen mit dem Waffenrock, einer Tracht, die er und Alunno gern jugendlichen Kriegern zu geben pflegten. (Predella der Madonna von 1491, London, National Gallery; Polyptychon im Dome von Ascoli.) Antikisierende Formen finden sich — außer in Genua — in Oberitalien auf Georgsdarstellungen seltener. (Crivelli in Boston, Cosimo Tura, Ferrareser Miniaturen. Die Bronzegruppe im Ferrareser Dom und die kleinen Bronzen des schwertschwingenden Heiligen in Berlin und Florenz, deren antikisierende Trachten — namentlich der Riemenschurz — mit denselben Blättern Bellinis Verwandtschaft zeigen wie die Komposition.)

Dagegen überwiegen antikisierende Rüstungen in Mittelitalien. (Donatello: Statue und Relief; seine Nachfolger; Filippo Lippi auf der Anbetung des Kindes in Prato; Sano di Pietro auf dem Bild No. 267 in der Sieneser Akademie; die Georgsstatue in den Vaticanischen Grotten trägt ganz antike Rüstung. — Zeittracht dagegen auf dem Drachenkampf in San Christoforo zu Siena; auf dem Bild No. 224 der Sieneser Akademie.)

Antikisierend sind auch die Rüstungen Georgs auf den Genueser Sopraporten.

Im XVI. Jahrhundert haben auch diese örtlichen Vorlieben aufgehört.

Kap. VI.

Waffen und Attribute.

Die Waffen St. Georgs sind Lanze, Schwert, Schild. Mit der Lanze und mit dem Schwerte kämpft er; oder er hält sie in den Händen als Attribute.

Soweit er mit ihnen kämpft, sind sie schon besprochen worden. Nur ist noch folgendes zu betonen: Darstellungen des schwertschwingenden Heiligen zeigen oft, daß er zuvor von der Lanze Gebrauch gemacht: ihre Splitter stecken im Untiere oder liegen am Boden. Das findet sich auf dem Tympanon zu Ferrara (1135), dann wieder auf dem Fresko von Velo (1408), in den Skizzenbüchern Bellinis und seitdem fast regelmäßig bei schwertkämpfenden reitenden Georgen.

Zu den Waffen des Heiligen als Attributen ist folgendes zu bemerken:

I. Auf einigen älteren Darstellungen des Heiligen zu Fuß fehlt die Lanze, so beim Georg von Monopoli, dem stehenden und dem sitzenden Georg der Reliefs zu Venedig. Sie haben bloß das Schwert.

Auf dem Apsisfresko zu San Giorgio in Velabro (nach 1295) wird die Lanze durch das Kreuzbanner ersetzt. Es kehrt in der Folgezeit nicht so bald wieder; aber die Lanze erhält nun oft ein kleines Kreuzfähnchen. Ein kleines Fähnchen — doch ohne Kreuz und von eigenartiger dreilappiger Form — hatte sich schon zuvor an der Lanze vom Georg in Moscufo gefunden.

Seit dem Trecento fehlt den stehenden Georgen die Lanze oder Fahne nur ausnahmsweise; und zwar: an Marmorstatuen, schon weil deren Material zur Bildung einer frei ragenden Lanze ungeeignet ist (Donatellos Statue und von ihr abhängige Werke); auf den wenigen plastischen Werken, die Georg als Schwertkämpfer zu Fuß darstellen; auf einigen Gemälden (Simone da Corbetta in der Brera, Antonio Pisano in London, Bonsignori in Verona); namentlich auf solchen Gemälden des XV. Jahrhunderts, wo der Waffenrock (statt des blanken Panzers) eine Art Haustracht darstellen dürfte. (Bergognone in der Certosa di Pavia, Crivelli in Ascoli.)

Im Venezianischen Trecento wird die Lanze Georgs ohne Fahne dargestellt; im übrigen Italien haben die George dieser Zeit die Lanzen bald mit, bald ohne Fahnen.

Im Quattrocento fehlt bei Georgen zu Fuß die Fahne auf plastischen Bildwerken (Bronzegruppe im Ferrareser Dom, Statuette in den Grotten des Vaticans); bei einigen, die antik gekleidet sind (Sano di Pietro, No. 267 Akademie in Siena; die Statuette der vaticanischen Grotten wäre auch hier zu nennen); bei denen, die eine gebrochene Lanze halten; ausnahmsweise noch auf anderen Gemälden (Madonna Dragan von Cima; Alvise Vivarini, Berlin; Pellegrino da Udine in San Daniele).

Die Fahne ist nun bald klein, bald ziemlich groß, doch noch immer kein Banner; als solches scheint sie am ehesten beim stehenden Georg Giovanni Bellinis unten am rechten Bildpfosten der Krönung Mariä zu Pesaro gelten zu dürfen. Gegen das Cinquecento nimmt sie an Größe zu, bis sie manchmal ganz den Lanzencharakter verliert und zum mächtigen, in prachtvollen Falten herabfallenden Banner wird. (Dosso Dossi: Gallerien von Modena, Ferrara, Brera; Battista (?) Dossi: Gallerie Bergamo; Paris Bordone: in Lóvere; Pordenone: Cappella Malchiostro im Dom zu Treviso).

Dem Schafte nach sind zwei Lanzenarten zu unterscheiden: die mit stangenförmigem Schaft; seit dem Quattro-

cento die sich meist nach der Mitte zu stark verdickende Turnierlanze mit einer oder mehreren Verjüngungen.

Nur die Stangenlanze kann das Fähnchen bekommen und ist mit der Fahne gleichwertig. Auch George, die mit ihr den Drachen bekämpfen, haben manchmal daran ein Fähnchen. (Fresko von Avignon nach der Zeichnung; Georgskapelle in Padua.)

Seit dem Quattrocento wird der kämpfende Georg zu Roß in der Regel mit der Turnierlanze gemalt. (Ausnahmen u. a. das Drachenkampffresko in Fenis: Lanze mit Fahne; der antikisierende Drachenkampf Turas: ohne Fahne.) Auf Reliefs (Donatello; in Genua) wird ihm die Stangenlanze gegeben.

Der stehende Georg hat die Stangenlanze; bei Mantegna und Giolfino sind die gebrochenen Lanzen des stehenden Heiligen Turnierlanzen.

Im Cinquecento überwiegen Gemälde, auf denen Georg mit der Stangenlanze kämpft.

Das schon erwähnte Motiv der gebrochenen Lanze beim stehenden Georg ist auf ihn vom berittenen übertragen, wie ihn Nicolaus am Ferrareser Dom gebildet und wie hernach das Quattrocento ihn häufig darstellte: Die Lanze ist im Kampf gebrochen: Auf Mantegnas Bild in der Venezianer Akademie ist dieser Zug sofort zu verstehen, da das Untier, im Rachen von der Lanzenspitze durchbohrt, daneben liegt. Dasselbe gilt für Giolfino (Sant Anastasia, Verona). Unverständlich und romantisch aber wirkt das auf anderen Bildern, wo man den Drachen nicht sieht. So beim Georg auf Mantegnas Madonna della Vittoria im Louvre, Francesco Francias Bild No. 371 in der Akademie zu Bologna, auf Savoldos schon ohnehin sentimentalem Brustbild in der Liechtenstein-Gallerie. (Vergl. den Abschnitt über das Alter und die Gesichtszüge Georgs.)

II. Der Schild ist nicht notwendig vorhanden; er ist in den ersten Zeiten — wie bei den byzantinischen Kriegern — spitzoval (Monopoli) oder eine runde Tartsche (Barisano da Trani,

Kanzel von Moscufo, stehender Georg in Venedig, auch auf dem Tympanon zu Ferrara). Später, im XIII. Jahrhundert, ist er dreieckig (der kleine Schild Georgs in Santa Maria ad Cryptas bei Fossa). Im Trecento hat er die zeitgemäße große dreieckige Form; rund aber ist er auf dem Relief in San Marco zu Venedig.

Im XV. Jahrhundert hat der Schild seine Bedeutung als Schutzwaffe verloren. So nimmt er auch bei Georgsdarstellungen immer mehr Zierformen an; bald ist er ein kleines Vieleck, bald verschiedentlich ausgezackt und ausgerundet.

III. Das Kreuz: ein solches zieht sich meist über Georgs Schild und Waffenrock; über die Fahne in der Regel bis zum Beginn des Cinquecento. Es findet sich manchmal auch auf seinem Mantel (Antonio Pisano, London; Drachenkampf des Lucchino da Milano zu Genua).

IV. Den Drachen haben wir besprochen, soweit er im Drachenkampfe als Gegner Georgs vorkam, oder der Heilige auf ihm stand. In letzterem Falle hatten wir ihm in der Regel attributive Bedeutung zuzuteilen versucht. Er findet sich auf Georgsdarstellungen als Attribut noch in anderen Stellungen seit dem Quattrocento, bald neben dem Heiligen, bald hinter ihm liegend; bisweilen mit abgeschlagenem Haupte. Manchmal sieht man nur das abgeschlagene Drachenhaupt. Bisweilen setzt Georg einen Fuß auf den Drachen oder auf das Drachenhaupt; oder er kniet auf dem Drachen (Battista (?) Dossi in Bergamo, Dario Varotari in Wien); oder er sitzt rittlings auf dem Untier. (Cesare Magno auf den Fresken in Saronno.)

V. Das Pferd: soweit Georg beritten dargestellt wird, ist hiervon schon die Rede gewesen. Außerdem findet es sich ihm attributiv beigesellt:

Auf dem Fresko der Apsis von San Giorgio in Velabro (nach 1295) hält Georg das ruhig schreitende Tier am Zaume; Parmeggianino stellt Heiligen und Pferd auf dem Fresko von San Giovanni Evangelista in Parma dar in der Stellung und Tätigkeit der antiken Roßebändiger von Montecavallo. Auf

Antonio Pisanos Londoner Bilde sehen zwei Pferdeköpfe rechts ins Bild hinein. — Auf dem Bilde des stehenden Georg aus der Genueser Schule im Palazzo Bianco zu Genua steht das Roß im Hintergrunde an einen Baum gebunden. — Auf dem Martyrium Georgs von Paolo Veronese ist ein Pferd dargestellt, das als das Pferd Georgs aufgefaßt werden dürfte. — (Über Tintoretto im Dogenpalaste s. weiter unten).

VI. Als ein Attribut Georgs mag man auch die Prinzessin ansehen. Wir haben an früherer Stelle den Zeitpunkt erwähnt, um den sie auf den italienischen Georgsdarstellungen erscheint. Höchst selten fehlt sie seitdem auf den Drachenkämpfen.

Antonio Pisano hat sie auf Georgs Aufbruch zum Kampfe, der früh quattrocentistische Maler in der Incoronata zu Neapel in der Szene nach dem Kampfe mit dargestellt.

Auf diesen beiden Darstellungen hat die Prinzessin ein eigenes Attribut: neben ihr liegt ein kleines Schnuckchen; — zugleich das Sinnbild der Unschuld und für die höfische Malerei jener Zeit ein beliebtes Haustier. In Neapel hat dieser Zug,[1]) scheint es, Schule gemacht: Auf dem Drachenkampfrelief eines Bildhauers aus der Gefolgschaft des Giovanni da Nola in der Cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara (zwischen 1516 und 1547) liegt abermals das Lämmchen neben der Prinzessin.

Eine eigenartige Zusammenstellung der Attribute Drache, Prinzessin, Roß gibt Tintoretto im venezianischen Dogenpalaste. Die Prinzessin ist als gleichberechtigte Person in eine Sacra Conversazione eingeführt, deren andere Teilnehmer Georg und Ludwig von Toulouse sind. Sie sitzt rittlings auf dem Drachen. Das Pferd steht hinter der Gruppe neben Georg.

VII. Das Attribut des Palmenzweiges kommt jedem Märtyrer zu. Georg wird manchmal mit ihm in der Hand

---

1) Auf nordischen Georgsdarstellungen des XV. Jahrhunderts kommt das Lamm neben der Prinzessin häufig vor.

dargestellt. So auf Bildern, in denen er einen Waffenrock — wohl als eine Art Haustracht — anhat und demnach ohne Lanze ist (Bergognone in der Certosa di Pavia, Crivelli in Ascoli); auch in anderen Fällen (Pellegrino da Udine zu San Daniele; Fermo Stella in der Pinakothek von Turin; Tintoretto in der Akademie zu Venedig: Georg in den Wolken). — Der Palmzweig liegt neben dem Heiligen am Boden. (Morto da Feltre in Villabruna.)

VIII. Ein Engel, der über dem reitenden Heiligen, in den Händen eine Krone tragend, schwebt. (Fresko zu Avignon); statt der Krone den Helm[1]) des Ritters haltend (ehemaliges Fresko der Porta Sant Andrea zu Genua).

1) Ein Engel mit dem Helme schwebt über dem drachentötenden Georg des Westportals der Frauenkirche zu Eßlingen (vergl. auch S. 66).

Kap. VII.

Alter, Gesichtszüge, Haartracht.

Der Legende nach war St. Georg ein Jüngling; jung und bartlos hatte ihn auch die byzantinische Kunst dargestellt; und die Bestimmung, daß er so abgebildet werden sollte, fand — wie wir gesehen — Aufnahme im Malerbuche vom Berg Athos.

Die byzantinische Kunst hatte ihn in der Regel blond dargestellt und mit gelocktem Haar; die Stylisierung der Locken gab ihnen jenes Aussehen von meist drei über einander gestellten Reihen fast kugelig zusammengerollter Gebilde.

Die italienische Kunst stellt den heiligen Georg stets als Jüngling und bartlos dar bis in die zweite Hälfte des Trecento, blond stellt sie ihn dar bis zu den letzten Jahrzehnten des Quattrocento. Eine Lockentracht trägt er in vortrecentistischer Zeit auf den meisten Darstellungen: sie ist auf einigen byzantinisch-schematisch, namentlich auf solchen, die auch anderweitig byzantinische Züge aufweisen: bei Barisano da Trani; den Reliefs der stehenden George in Monopoli und Venedig und des sitzenden dort; beim Reiter in Moscufo; aber auch beim abendländisch gekleideten Georg der Crypta von Ancona.

Die abendländisch gekleideten George sind teils bedeckten Hauptes dargestellt. Der von Antelami trägt langes, glattes, im Nacken sich zu einer Rolle auflockendes Haar, eine zeitgemäße Haartracht, wie wir sie auch auf dem Reiterporträt des Oldrado da Trisseno zu Mailand finden. Die Reiter von den Reliefs in Santa Restituta zu Neapel

stehen — wie in Bezug auf die Kleidung — so auch hinsichtlich ihrer Haartracht allein.

Noch im Trecento finden sich die schematischen Löckchen: auf den venezianer Darstellungen: auf Lorenzo Venezianos Bild im Dom zu Vicenza unterscheidet sich Georg von den anderen heiligen Rittern Felix und Fortunatus durch die kugeligen Locken; denn bei Felix sind sie freier behandelt, bei Fortunatus länglich, den Flechtgliedern eines Seiles ähnlich. Auch außerhalb Venedigs finden sich noch die Löckchenreihen: Simone Martinis Reiter in Avignon schien sie gehabt zu haben. Auf dem Fresko der Porta San Giorgio zu Florenz sind sie vorhanden.

In den letzten Jahrzehnten des Trecento und den ersten des Quattrocento wird St. Georg in Oberitalien zwar jung, aber bärtig dargestellt. Meist ist es ein kurzer flaumartiger, in der Mitte geteilter Bart mit zugehörigem Schnurrbart, wie ihn zu der Zeit gerade junge Leute zu tragen pflegten. So in der Schloßkapelle von Fenis, bei Simone da Corbetta, bei Battista da Vicenza (Kirche zu Velo, Museum zu Vicenza); auch die Haartracht dieser bärtigen George ist zeitgemäß.

Starken Vollbart hat St. Georg auf den Fresken der Georgskapelle zu Padua, mit Ausnahme des Drachenkampfes, wo er unbärtig ist; ferner auf dem Drachenkampf in San Salvadore bei Collalto. Er erscheint als Mann — nicht als Jüngling, — wiewohl als ein junger Mann.

In Süditalien findet sich der Bart beim Georg des Fresko der Incoronata zu Neapel.

In Oberitalien ist wieder bei Antonio Pisano Georg bartlos. Die nächste Zeit kennt ihn in der Regel als bartlosen Jüngling: aber auf einem Teile der oberitalienischen, einschließlich der venezianischen Darstellungen, wird er nun — was schon Kondakow[1]) bemerkt — zu einem etwa 15 jährigen Knaben: die Züge sind weich: das Haar ist

1) s. Kondakow: Die Denkmäler der christlichen Kunst auf dem Athos, S. 180.

flachsblond und wallt oft üppig frisiert bis über seine Schultern oder flattert als Mähne im Wind dem leidenschaftlich bewegten Drachenkämpfer. Antonio Pisanos heiliger Georg in Sant Anastasia zu Verona dürfte vielleicht schon knabenhaft erscheinen; knabenhaft ist er auf dem Drachenkampfe der Gallerie zu Brescia, auf dem Gemälde des Lucchino da Milano zu Genua, bei Bergognone in der Certosa di Pavia, auf dem Medaillon am Chor von Santa Maria delle Grazie zu Mailand, auf sämtlichen uns bekannten Darstellungen Crivellis, auf dem Werkstattbild Bartolommeo Vivarinis in Berlin, bei Cosimo Tura; so sind der reitende Georg Francesco Francias, die beiden Drachenkämpfer Carpaccios, der des Giovanni da Udine d. Ä. in London, der des sogenannten Giorgione in Rom; Knaben sind die George zu Fuß der Bronzen bei Herrn v. Kretschmar, im Berliner Kaiser Friedrich Museum No. 1008 und der mit ihr übereinstimmenden im Bargello. In den Zeiten der Hochrenaissance gibt Dosso Dossi seinen Georgen in Dresden (um 1506 nach Morelli) und in der Gallerie zu Modena weiche kindliche Züge.

Neben den hellblonden Knaben kommt in Oberitalien, Venedig und Ferrara gegen Ende des Quattrocento ein dunkeler Typ auf, bartlos mit glatten Haaren: viele George dieser Art zeigen ihn auch als Mann, der die Dreißiger überschritten haben könnte: So auf Cimas Madonna Dragan, auf Giovanni Bellinis Halbfigurenmadonna in der Venezianer Akademie, Carpaccios stehender Georg in San Vitale zu Venedig und dessen Wiederholung in Pirano, Basaitis Reiter in der Venezianer Akademie, Lorenzo Costa in San Petronio, Bologna. Dunkel, aber jung, ist er bei Alvise Vivarini auf der Madonna in Berlin, bei Francesco Francia auf den Bildern No. 80 und No. 371 der Bologneser Pinakothek.

In der Hochrenaissance bleibt Georg zunächst dunkelblond; einige Venezianer wenden weiter den vom ausgehenden Quattrocento übernommenen Typ des reifen glattrasierten Mannes für ihn an: Palma Vecchio in Sto.

Stefano zu Vicenza, dem Pellegrino da Udine in San Daniele folgt. Bei Dosso Dossi in Ferrara ist er jung, doch dunkel. Auch fängt man wieder an, ihn mit Bart darzustellen: Francesco Francia im Dom zu Ferrara; der Reiter in Lévanto mit etwas Flaum am Kinne. Der Bart wird zum großen Vollbart: Paris Bordone im Vatican, Fermo Stella in der Pinakothek zu Turin. Bei einigen Georgen läßt sich die Bärtigkeit dadurch erklären, daß sich gewisse Personen unter der Gestalt des Heiligen haben porträtieren lassen.

R. Burckhardt sieht im (bartlosen) Georg der Madonna Dragan von Cima das Porträt des Stifters Giorgio Dragan; auch ist nichts dagegen einzuwenden. Sicher sind Porträts der bleiche Georg Paris Bordones auf der Madonna in Lóvere, und der Florigerios zu San Giorgio in Udine; beide haben große wallende tiefschwarze Vollbärte, und nach Vasari hätten wir im ersteren den Condottieren Manfron,[1]) im letzteren vielleicht den Künstler selbst zu erkennen.[2]) Ein Porträt ist Dosso Dossis schreitender Georg in der Brera; man vermutet in ihm Herzog Alphons I. von Ferrara. Savoldos Porträt in der Liechtensteingallerie möchten wir für ein Porträt halten, in dem sich der Dargestellte als St. Georg hat abbilden lassen; die gebrochene Lanze in seiner Hand ist ein Georgs-Attribut; der kleine Drachenkampf in der Landschaft des Hintergrundes, darauf freilich noch eine Person dem Reiter hilft, ein Hinweis auf den Heiligen.[3])

Bei Tintoretto und auf dem Martyrium von Paolo Veronese ist Georg fast schwarzhaarig; auf diesem Martyrium und auf Tintorettos Madonna mit den Tesorieri auch bärtig.

---

1) s. Vasari (ed Milanesi, Ausgabe von 1906) Bd. VII S. 465.

2) s. Vasari (ed Milanesi, Ausgabe von 1906) Bd. V S. 109.

3) Der Drachenkampf im Hintergrunde des Mannesportraits von Lorenzo Lotto in Rom, Gallerie Borghese, darauf dem Dargestellten jedes ritterliche Attribut fehlt, besagt wohl nur, daß der heilige Georg Patron des Mannes gewesen sei oder daß dieser mit Namen Giorgio gehießen habe.

Kap. VIII.

Die Farben St. Georgs.

Die Haarfarbe des Heiligen ist im vorigen Abschnitt behandelt worden.

Schon in der byzantinischen Kunst wurden an die Tracht Georgs verschiedene Farben verwendet. Daß der Mantel rot war, scheint die Regel gewesen zu sein, doch gab es auch Ausnahmen.

Soweit es sich seit dem Trecento beobachten läßt, haben sich in den Farben für St. Georg nur wenige Überlieferungen eingebürgert. Rot ist zwar immer für seinen Mantel beliebt, aber der rote Mantel doch kein besonderes Kennzeichen. Schon im Missale die San Giorgio ist er blau. — Goldgelb ist der Mantel Georgs in seiner Kapelle zu Padua und in San Salvadore bei Collalto.[1])

---

1) In Padua mag die gelbe Färbung von Georgs Mantel damit zusammenhängen, daß gelb eine Wappenfarbe der Stifter ist, der Lupi von Soragna. Auf dem Votivbild tragen die Stifter ihre gelben Wappenröcke. In der Felix- früher Jacobus-Kapelle des Santo zu Padua, die auch eine Stiftung der Lupi ist, trägt der Titularheilige, Jacobus, ebenfalls gelbes Gewand, auch auf dem Votivbilde. Auf dem Votivbild der Bevillacqua in Sant Anastasia in Verona, deren Wappenschild und Wappenrock rot ist, trägt Georg den roten Mantel, auf dem der Cavalli daselbst, die ein weißes Roß in Rot führen und den weißen Pferdekopf als Helmzier, einen weißen; auf dem der Beccucci (daselbst) haben Georg wie der knieende Ritter den roten Rock. Das alles scheint auf eine Beziehung zwischen den Farben des Stifters und denen des empfehlenden Heiligen hinzudeuten; schon künstlerische Gründe mochten auf Votivbildern zu dieser Farbenharmonie bestimmen; vielleicht aber dachte sich auch der

Farbenregeln lassen sich aufstellen, soweit sich bei Georg irgendwo ein Kreuz auf einem Grunde findet. Dann sind die Farben stets rot und weiß; und zwar ist in der Regel das Feld weiß und das Kreuz rot, auf Schilden, Waffenröcken, Fahnen. Ausnahmen, wo das weiße Kreuz auf rot liegt, kommen vor: so der rote Schild des Reiters Georg in San Zeno in Verona, der rote Rock Georgs auf dem Votivbild der Beccucci in Sant Anastasia dort, das rote Fahnentuch bei Speranzas heiligem Georg auf der Madonna in San Giorgio zu Velo d'Astico.

Mit dem Verschwinden der Waffenröcke, die bei Georg meist kreuzbelegt dargestellt waren, und der Schilde hört man auch auf, die Fahnen nur mit dem Kreuz und ihre Farben in weiß und rot zu geben. So ist die Fahne einfarbig pupurn bei Paris Bordone in Lóvere, prächtig grün bei Dosso Dossi in den Galerien von Ferrara, Modena, in der Brera, goldgrün bei Battista (?) Dossi in Bergamo. Aber die rot-weiße Kreuzfahne wird daneben auch im Cinquecento nicht aufgegeben: Soddoma in Richmond (Sammlung Cook), Parmeggianino in San Giovanni Evangelista zu Parma.

Gern läßt man die Turnierlanze rot und weiß geringelt sein oder rot-weiß gestreift.

Georgs Pferd ist in der Regel ein Schimmel. Doch schon Lorenzo Veneziano gibt ihm auf dem Bild in San Giacomo Maggiore zu Bologna einen Braunen. Auf Braunen reiten die beiden Drachenkämpfer Carpaccios und der ihnen auch in Gesicht und Haartracht verwandte Georg neben der Madonna vom älteren Giovanni da Udine in der Londoner National Gallery. Einen Braunen hat Soddomas Georg in Richmond.

Stifter seinen Patron gern in seinen Hausfarben, zumal wenn es Georg, der Heilige seines ritterlichen Standes, war. Doch bleibt das nur eine Vermutung. Die gelbe Farbe des Mantels vom Georg in San Salvadore ist jedenfalls so nicht zu erklären; die Kapelle gehörte seit Urzeiten den Collaltos, deren Farben schwarz-weiß sind.

Kap. IX.

Überblick.

Versuchen wir noch, das vorher Dargestellte seit der Kunst der Byzantiner kurz zu überblicken.

Bei den Byzantinern unterschied sich der heilige Georg zu Fuß nur durch einige Gesichtsmerkmale, daran man sich auch nicht immer hielt, von den anderen heiligen Kriegern, sei es, daß er gerüstet, sei es, daß er in Hoftracht dargestellt wurde. St. Georg war jung und bartlos.

Darstellungen zu Pferde kamen erst verhältnismäßig spät auf; als drachentötenden Reiter kennen wir Georg erst seit dem XII. Jahrhundert; die Darstellungen ohne Drachen mögen älter sein.[1]) Die Reiterbildnisse lehnten sich an antike Vorbilder, stimmten auch mit denen anderer heiliger Reiter, überhaupt mit der Einzeldarstellung des byzantinischen Reiters überein. Er kämpfte mit der Lanze. Der Drache lag unter dem Rosse; er ist auf allen Darstellungen nie ein sehr kompliziert gebautes Ungeheuer, höchstens eine geflügelte Schlange.

Bis zum Ende des Ducento halten sich die Italiener bei der Darstellung St. Georgs zu Fuß in Tracht und Komposition zu einem Teil an das byzantinische Vorbild. Das gilt besonders von den Mosaiken, die auch allein den Typ des Heiligen in byzantinischer Hoftracht übernehmen. Bei den Reitern finden wir die reine Widerholung des byzantinischen Typus bei Barisano da Trani und dem gegenüber einen ganz abendländischen: den schwertkämpfenden

1) Die Specksteinplatten in Angers und im Florentiner Bargello. vergl. S. 29.

Heiligen (Nicolaus); die übrigen Darstellungen zeigen zwar stets den Lanzenkampf, sonst aber bald diesen, bald jenen abendländischen Zug. Der Drache liegt unter dem Rosse; er ist entweder eine Schlange oder den Fabelwesen des romanischen Ornamentes verwandt, dann aber stets zweifüßig. Für sich stehen die Werke der Meister von Santa Restituta.

Im Trecento löst sich die Gestalt des Heiligen zu Fuß aus der Starrheit der Byzantiner; auch in Venedig unter Lorenzo Veneziano. Seit dem Apsisfresko von San Giorgio in Velabro (um 1295) ist die Fahne oder das Banner als Attribut ihm beigegeben und ersetzt von nun ab häufig die überlieferte Lanze. Die Fahne ist mit einem Kreuz belegt, rot auf weiß, seltener umgekehrt.

An der Fortbildung des Reitertypus scheint auf Grund der uns bekannt gewordenen Darstellungen Siena den größten Anteil zu nehmen. Dort findet die Gegenüberstellung von Roß und Reiter einerseits und dem Drachen andererseits statt, die Einführung von Verkürzungen, Tiefenrichtungen, namentlich durch die Anwendung des sogenannten egyptischen Typus. Dort findet sich zuerst der ausgebildete — doch immer noch stets zweifüßige — Trecentodrache. In Mittelitalien wird auch die repräsentierende Heiligendarstellung durch Einführung der Prinzessin und der Landschaft zur erzählenden umgeschaffen. Venedig nimmt an der Entwickelung nicht Teil, doch zeigt sich bei Lorenzo Veneziano der übliche Trecentodrache.

Das späte Trecento führt beim Reiter den zeitgemäßen Stoß mit der eingelegten Lanze ein, anstatt des antiken typischen Stechens mit freihändig gehaltener Waffe. In Oberitalien gibt es dem Heiligen einen Bart, scheint auch — nach den Beispielen in Padua und San Salvadore zu urteilen — ihn etwas älter darzustellen. In der Tracht verschwinden die antiken und byzantinischen Reminiszenzen; sie ist nun meist die Zeittracht. Nun wird auch der stehende Heilige mit dem Drachen in Verbindung gebracht. Er steht

auf ihm und sticht; doch ist das eher als ein attributiver Zug, denn als Kampfdarstellung zu denken. Besonders häufig erscheint Georg auf oberitalischen Votivbildern.

Die folgende Übergangszeit führt zu Beginn des Quattrocento den schwertkämpfenden Reiter wieder ein, zum Teil, wie uns scheint, in Anlehnung an die um fast 3 Jahrhunderte ältere Tympanondarstellung von Ferrara. Nun tritt auch, infolge nordischer Anregung, neben dem zweifüßigen Drachen der vierfüßige auf; Anregung der gleichen Gegend läßt der Prinzessin ein Lamm beigeben; doch findet sich das selten.

Zur Blütezeit des Quattrocento hatte man sich in der Komposition des reitenden wie des stehenden Heiligen bereits von Typen befreit; das war aber nicht plötzlich geschehen; man sieht ein Gleiches schon am Drachenkampffresko der Georgskapelle zu Padua. Einige Züge an den Reiterdarstellungen sind nun auf Jacopo Bellini zurückzuführen; er macht den Kampf mit dem Schwerte, wobei — wie am Ferrareser Tympanon — die Lanze als vorher gebraucht zu sehen ist, der italienischen Kunst geläufig, desgleichen den vierfüßigen Drachen, die fliehende Prinzessin, die sich vorher in der Georgskapelle zu Padua findet; er wirkt bis in das nächste Jahrhundert hinein und über sein engeres Gebiet hinaus bis zu Raphael.

Der Drache zeigt durch ganz Oberitalien eine besondere Ausbildung von Schreck- und Zierformen, namentlich am Kopfe. Bei Jacopo Bellini haben orientalische Vorlagen hierzu anregend mitgewirkt.

Der stehende Heilige erhält seit Mantegna manchmal eine gebrochene Lanze. Selten, wohl unter nordischem Einfluß, findet er sich nun, zu Fuß ein Schwert schwingend, dargestellt.

Den bärtigen Georgen im Oberitalien der Übergangszeit folgt dort ein weicher knabenhafter Typus; daneben bleibt der jünglingsmäßige. Außer diesen zweien findet sich gegen Ende des Jahrhunderts noch ein reiferer, doch ebenfalls bartloser.

Der bärtige Georg kommt wieder auf im Cinquecento und behauptet sich seitdem neben dem bartlosen. Kurz zuvor schon konnte man an Darstellungen des Heiligen Porträtzüge feststellen; das wiederholt sich weiter.

In der Darstellung der Tracht herrscht seit dem Quattrocento völlige Freiheit. Zu bemerken ist, daß im XV. Jahrhundert das nordöstliche Oberitalien die Zeittracht bevorzugt, während Toscana und Genua mehr oder minder antikisieren. An die Farben, die sich seit Beginn des Trecento auf der kreuzbelegten Fahne, dem kreuzbelegten Rock oder Mantel zeigen, rot auf weiß oder das Gegenteil, hat man sich im Cinquecento nicht gebunden; nur Georgs Roß blieb — mit wenigen Ausnahmen damals, wie vorher — ein Schimmel.

Katalog der italienischen St. Georgs-Darstellungen.[1]

A. Grosse Skulptur.

Anconitaner Bildhauer des XII. Jahrhunderts. Steinfragment mit Relief des heiligen Georg. — Seitenstück dazu mit Relief eines Pfauen. — Beide Stücke müssen ihrem einen gebogenen Rande nach sich an der Seite eines Bogens befunden haben, vielleicht an einem Portal. Unwillkürlich neigt man dazu, diese Stücke mit der 1177 gegründeten (1650 niedergerissenen) Georgskirche zu Ancona in Verbindung zu bringen (vgl. Leoni: Istoria d'Ancona, Ancona 1810. S. 247). — Photographie im preuß. histor. Inst. zu Rom.

Andrea da Firenze?. Neapel: San Giovanni a Carbonara. Grabmal König Ladislaus' mit einer St. Georgs-Statuette. I. Hälfte XV. Jahrhunderts; Photogr. Brogi 12805; Cicerone 408 k.

Benedetto Antelami. Parma: Georgsrelief am Bischofsstuhl im Dom. Letzte Jahrzehnte des XII. Jahrhunderts. Cicerone 378 a. Venturi: Storia III S. 286—288, mit Abb. S. 288 Fig. 285. M. G. Zimmermann: Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter S. 112 ff. Abb. 37 S. 113.

Antonio da Novo. Ventimiglia: Georgsrelief der Porta Cannarda. 2. Viertel des XVI. Jahrhunderts. — L. A. Cervetto: J Gaggini da Bissone e le loro opere a Genova ed altrove S. 116.

Barisano da Trani. St. Georg zu Pferde auf den Bronzetüren von Trani, Ravello (1179), Monreale (um 1186); Literatur: Cicerone 374 e. Crowe & Cavalcaselle, Bd. I S. 109/110. A. Venturi: Storia II S. 556/557. Bertaux: l'art dans l'Italie méridionale, S. 418—423 — in Salazaro: studi sui monumenti della Italia meridionale. Napoli 1871 Bd. I. H. W. Schulz: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien. Dresden 1866 Bd. I S. 116—127; in Gravina: Il

1) Der Katalog macht nicht auf Vollständigkeit Anspruch, obgleich bezüglich der großen Skulptur und Malerei eine solche nach Möglichkeit erstrebt worden ist.

Duomo di Monreale; Serradifalco: del Duomo di Monreale e di altre chiese siciliane. Besondere Abhandlung: I. M. Palmarini: Barisano da Trani e le sue porte in Bronzo (Arte I, 1898). — Abbildungen: alle 3 Türen bei Palmarini, S. 16, 17, 19; S. 21 Teil der Tür von Monreale mit dem heiligen Georg; bei Kutschmann, Meisterwerke Sarazenisch-Normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien. Tf. XXXI (Monreale), XXXII (Trani), XXXIII (Ravello; daneben Teil der Tür mit Georg).

Niccolo Baroncelli und Domenico di Paris, Ferrara, Dom: Bronzegruppe mit drachentötendem Georg zu Fuß, vollendet 1469. — Photogr. Alinari No. 9697; Cicerone 483 u.

Bonino da Campione. Verona: St. Georg stehend am Grabmal Cansignorios della Scala. 1374. Photogr. Alinari No. 12739. Cicerone 400 i.

Bonino da Campione, ebendort, Votivrelief mit St. Georg am Sarcophage Cansignorios.

Art des Bonino da Campione, Mailand, Castell: Votivrelief mit St. Georg am Sarcophage Barnabo Viscontis. Cicerone 401 a.

Ugo da Campione, Brescia, alter Dom: Georgs-Relief am Sarcophage des Bernardo de'Maggi. 1308 (nicht gesehen; mitgeteilt von Herrn W. Hoppenstedt).

Donatello. Florenz, Museo Nazionale: Marmorstatue St. Georgs von Or San Michele, an Ort und Stelle durch Bronzekopie ersetzt, darunter sich noch das Originalrelief des Drachenkampfes befindet (alter Gipsabguß des Reliefs im Victoria and Albert-Museum, South Kensington, London) 1416. Photogr. Alinari Pe Ia No. 17170 (Statue) Pe Ia No. 2314 a (Relief) Cicerone 417 c.

Florentiner Bildhauerschule um die Wende des XIII. Jahrhunderts. Florenz: Relief an der Außenseite der Porta San Giorgio: Drachenkampf zu Pferde. — Um 1186 — Photogr. Alinari Pe I a N. 3125 a; — Cicerone 390 d; Georg Swarzenski: Ein florentiner Bildhaueratelier um die Wende des XIII. Jahrhunderts in Zeitschrift für bildende Kunst, Februar 1904, S. 99 ff., besonders S. 103.

Florentiner Werkstatt. XVI. Jahrhundert. Georgsrelief im Hofe der Caserma di San Giorgio. Photogr. bei Herrn v. Kretschmar (nicht gesehen).

Antonello Gaggini. Palermo, Museum: Altar aus der Kirche San Francesco mit Drachenkampfrelief. 1520—1526. Photogr. Brogi No. 10869. — Cicerone 478 d — L. A. Cervetto: J. Gaggini da Bissone a le loro opere a Genova ed altrove. S. 39, 147 Anm. mit Abb. S. 146; — G. di Marzo und E. Mauceri: Antonello Gaggini e l'altare di San Giorgio in Arte V (1902) S. 180 ff.

Domenico, Elia, Giovanni Gaggini s. Genueser Sopraporten und verwandte Darstellungen:

Genueser Werkstatt des XV. Jahrhunderts, Genua, Pal. Bianco: Votivrelief mit St. Georg.

Genueser Sopraporten und verwandte Darstellungen: Cicerone 205 d; — in Alizeri, Guida di Genova, Genova 1875; L. A. Cervetto op. cit. W. Suida: Genua, Leipzig 1906. —

I. Sopraporten-Reliefs, deren Komposition durch ein viereckiges Format bedingt ist.

Giovanni Gaggini:

1. Genua am Palazzo Doria-Quartaro, Piazza San Matteo 14. Urkundlich von 1457. — Photogr. Noack. Cervetto S. 57, 251 und Tf. IX; Alizeri S. 102; Suida S. 56 und Fig. 26.
2. 3. 4. andere: von 1477 am Castell zu Lerici; von 1478 am Castelltor zu Bastia auf Corsica, am Ponte di Gole; s. Cervetto S. 58, 254 (vom Verfasser nicht gesehen).

Giovanni Gaggini, seine Werkstatt oder Nachahmer:

5. Genua, 2 Vico dei Indoratori; Cervetto S. 294, Alizeri S. 33, Suida S. 57.
6. Genua, 14 Vico Mele (gegen 1480), für Caccianemico de'Franchi in Giovanni Gagginis Werkstatt verfertigt nach Cervetto S. 142 Anm. und S. 295, — Suida S. 57 — photogr. Alinari Pe Ia No. 14999.
7. Genua, Im Palazzo San Giorgio, Alizeri S. 39, Suida S. 202; 1490 aufgestellt. Von Alizeri dem Michele d'Aria zugeschrieben, vielmehr jedoch dem Style der Gaggini sich nähernd (vgl. auch Cervetto S. 274).
8. 9. London: South Kensington Museum. Beide photographiert. (Anm.: No. 1 und No. 5—9 sind zur ersten Suidaschen Gruppe gehörig, die folgenden, soweit sie vom Verfasser gesehen, nicht.)
10. Genua: Sopraporte auf Piazza del Amico: ohne ersichtlichen Grund von Alizeri dem Pace Gaggini zugeschrieben. Alizeri S. 44, Cervetto S. 59, Suida S. 59 Abb. Fig. 30. — Photogr. Alinari Pe Ia No. 14995.
11. Genua: Privatbesitz (nicht gesehen); Gipsabguß im Palazzo Bianco. Dem vorigen sehr ähnlich.
12. 13. 14. Genua: Palazzo Bianco. Vgl. Suida S. 57; zu dem einen (aus dem Hause der Fieschi) auch Cervetto S. 59, 293.
15. Genua: Palazzo Doria-Danovaro, Salita San Matteo 19. Alizeri S. 103; Cervetto S. 58 und Tf. X; Suida S. 57 und Abb. 29. Photogr. Alinari Pe Ia No. 14961.
16. 17. 18. 19. 20. Genua Via Canneto il lungo 67 A (Cervetto S. 59 Anm. S. 294 Suida S. 57); Via della Posta Vecchia 12 (Suida S. 57); Vico Mele 20 (Alizeri S. 119, Cervetto S. 58 S. 59 Anm., Suida S. 57); in Santa Maria del Castello (Cervetto S. 292, Suida S. 54). Diese alle No. 15 sich nähernd.
21. Genua: Vico Casana. Abb. Rassegna d'Arte 1908, S. 74.
22. Genua: Chiostro delle Vigne. Suida S. 57.

23. Genua: 14 Via Luccoli. Cervetto S. 59 Anm., Suida Seite 57.
24. Genua: Piazzetta della Loggia di San Siro. Cervetto S. 294.
26. Genua: Vico Oliva. Cervetto S. 294 (eigenartig).
27. 28. 29. 30. 31. Lévanto: Kirche Nostra Signora della Costa und Palazzo de Passano; in Savona; in Cornigliano, Piazza della Stazione; Portofino. (Alle nicht gesehen.) Cervetto S. 58, S. 59 Anm. S. 297, Suida S. 57.
32. früher in Genua, Palazzo Durazzo im Vico della Vigna. Cervetto S. 58 (nicht gesehen).
33. früher in Genua, 6 Vico Torre di San Luca. Suida S. 57 (nicht gesehen).
34. Berlin, Kaiser Friedrich Museum.
35. Berlin, Samml. Ed. Simon (nicht gesehen).
36. Paris: ehemals Sammlung Kann, aus Genua, Palazzo Valdettara im Vico indoratori; Alizeri S. 33, Cervetto S. 58, 293, Abb. in Les Arts 1903, S. 2.
37. Genua: im Besitz von Signor Dinegri (nicht gesehen, vielleicht mit No. 11 identisch) s. Cervetto S. 294.
    [Suida S. 57 erwähnt Georgsreliefs an Sopraporten des Palazzo Giustiniani und in der Academie (nicht gesehen).]

Michele d'Aria:

38. Palazzo Spinola, 5 Piazza Pelliceria. Alizeri S. 133, Cervetto S. 294, Suida S. 57. Vom Künstler des Reiterbildes des Francesco Spinola im Hofe des Palazzo, das nach Suida (S. 61) von Michele d'Aria ist, woran wir nicht zu zweifeln vermögen, trotzdem Alizeri und Cervetto den Giovanni Gaggini nennen. Photogr. Noack.

Vielleicht älter:

39. Eingemauert an der Seite des Domes neben der Porta San Gottardo in Via San Lorenzo. — Zu sehen auf der Photographie des Seitenportals von Noack.

Erheblich jünger.

40. Bruchstück im Palazzo Bianco mit Jahreszahl 1538.
41. Pace Gaggini und Antonio della Porta. Georgsrelief an der Fontaine zu Gaillon, Frankreich. Zerstört. Aus dem Jahre 1506, s. Cervetto S. 106.

II. Reliefs, deren Komposition durch ein anderes Format, meist durch ein rundes, bedingt worden ist.

1. Medaillon an der Cappella di San Giovanni von Domenico und Elia Gaggini (1448—1465) im Dom: Drachenkampf. Zur Kapelle s. Cervetto S. 44 ff. Suida S. 51 ff. Photogr. Noack.

2. Medaillon, bemalte Terracotta, XV. Jahrhundert, Seitenhalle des Hofes vom Palazzo di San Giorgio, Genua: Drachenkampf.
3. Medaillon, XVI. Jahrhundert, Hof des Palazzo di San Giorgio: Drachenkampf.
4. Schild mit Drachenkampf; bemalter und vergoldeter Gips auf Holz; genuesisch, XV. Jahrhundert, St. Petersburg, Eremitage; Abb.: Trésors d'Art en Russie Bd. I Tf. VII. (Original nicht gesehen.)
5. Nische mit Drachenkampf, Genua, Santa Maria del Castello, zum selben Portal gehörig wie die Sopraporte No. 20.

III. Statuen des stehenden St. Georg.

1. Über der Cappella di San Giovanni im Dom von Domenico und Elia Gaggini (1448—1465) vgl. II 1.
2. Über der rechten Seitentür der Kirche Santa Maria delle Vigne von Giovanni Gaggini 1488 (Cervetto S. 65, 254); oder von Giovanni Donato da Maroggia 1475 (Suida Seite 58).

Giovanni di Bartolo gen. il Rosso: Drachenkampf. Portal des Domes von Tolentino; 1435; photogr. Alinari. N. 20068; Cicerone 437 f.; C. v. Fabriczy: Giovanni di Bartolo il Rosso und das Portal von S. Nicoló zu Tolentino im Repertorium XXVIII (1905) S. 96 ff. — Venturi Storia S. 220 f. Fig. 124.

Lombardischer Künstler; Bellano am Comersee, Drachenkampf auf einem Schlußstein des Kreuzgewölbes der St. Georgs-Kirche.

Lombardischer Künstler: Mailand: Brustbild Georgs als Terracotta-Medaillon außen am Chor von Santa Maria delle Grazie. — Auf Photogr. Alinari Pe Ia No. 14207 zu erkennen.

Lombardische Werkstatt: Mailand, Drachenkampfrelief am Palazzo Savonelli, Via Dante. XVI Saec; Photogr. bei Herrn v. Kretschmar (nicht gesehen).

Lombardische Werkstatt: Mailand, Castello Sforzesco, Saal XV. Marmortabernakel der della Torre aus dem Hause No. 539 Via Zanzinino. Madonna mit Heiligen, darunter Georg. XV. Jahrhundert.

Meister der Reliefs von Santa Bestituta. s. Restituta.

Medaillen s. B.

Moderni s. B.

Münzen s. B.

Neapolitaner Schule (Schüler des Giovanni da Nola) Neapel, Cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara; St. Georgs Drachenkampf. Photogr. Brogi No. 12804; Cicerone 541.

Meister Nicodemus, Stuckkanzel in Santa Maria del Lago am Friedhof von Moscufo (Abruzzen, bei Chieti) mit Drachenkampf; 1158. Cicerone 55 m. Venturi: Storia III. S. 712. Bertaux: l'art dans l'Italie méridionale S. 562 ff. mit Abb. Tf. XXIV. H. W. Schulz: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien Bd. II S. 17 f. Abb. Tf. LIII.

Nicolaus, Ferrara, Tympanon des Domportals: Drachenkampf; 1135. Photogr. Alinari No. 10792. Cicerone 376 b. Venturi: Storia III S. 187 ff. Fig. 169. M. G. Zimmermann: Oberitalische Plastik S. 77 ff. mit Abb. S. 75, S. 81.

Oberitalienische Plastik. Padua: Façade des Oratorio di San Giorgio, Relief des stehenden St. Georg (nach 1377).

Oberitalienische Plastik; Radebeul bei Dresden im Besitz des Herrn Obersten v. Kretschmar, Metallrelief. St. Georg stehend. Ende XV. Jahrhunderts.

Jacopo della Quercia, Bologna, Museo Civico: Relief des stehenden St. Georg. Photogr. bei Herrn v. Kretschmar. Cicerone 463 c; Cornelius: Jacopo della Quercia, Halle 1896.

Der (Simson-)Meister von Santa Restituta: Neapel Cappella Santa Restituta am Dom: Marmorplatte mit 3 Reihen Darstellungen zu je 5 Feldern; auf der untersten 4 heilige Reiter, davon der zweite St. Eustachius ist. Die anderen sind ein Löwentöter, ein Menschentöter, ein Schlangentöter. Es wäre wunderbar, wenn der volkstümlichste Reiter, St. Georg, fehlen würde. Er ist unseres Erachtens hier mit dargestellt, doch wüßten wir nicht anzugeben, welcher von ihnen es ist, da St. Georg im Osten (Caucasus, Egypten) auch als Menschentöter vorkommt und als Töter vierfüßiger Tiere in Egypten. — Um die Wende des XII. Jahrhunderts. — Photogr. Brogi No. 12427. — Cicerone 370 e — Bertaux S. 774, Abb. Tf. XXXIV Fig. 2. — Venturi Storia II S. 548, III S. 541 ff. mit Abb. Fig. 522.

Schule des Meisters von Santa Restituta. Monreale bei Palermo. Kapitell im Kreuzgang: St. Georg und St. Eustach. Venturi Storia III S. 624—635 mit Abb. Fig. 589 (Georg schlecht zu sehen).

Andrea della Robbia, Bolsena. Santa Christina: Lunette der Madonna, daneben Georg. Halbfiguren. Photogr. bei Herrn v. Kretschmar. Cicerone S. 435 unten (nicht gesehen).

Andrea della Robbia, Brancoli bei Lucca, Pfarrkirche: Drachenkampf. Photogr. Alinari Pe Ia No. 8385 Vöge: Raphael und Donatello S. 6 Anm. 2 (Original nicht gesehen).

Schule der della Robbia, Paris, Louvre No. 442, Medaillon mit Drachenkampf. Vöge a. a. O.

Römischer Bildhauer des XV. Jahrhunderts nach 1455 (?) Rom, Grotten des Vaticans: Georgs-Statuette: Photogr. bei Herrn v.

Kretschmar. Venturi, Storia VI S. 1102. Lisetta Ciaccio: Scoltura Romana del Rinascimento in Arte IX (1906) S. 353 ff. mit Abb. Fig. 9 (Original nicht gesehen).

Giorgio Solari, Mailand, Dom, auf der „Guglia Carelli" Statue St. Georgs 1404: — Ugo Nebbia: emblemi e raffigurazioni ducali nel duomo di Milano in der Rassegna d'Arte Juli 1909 mit Abb. (Original nicht gesehen).

Süditalienischer Bildhauer, Monopoli, Santo Stefano a Mare: St. Georg stehend am Portalschmuck; datiert 1236; Photogr. im preuß. Institut zu Rom (mitgeteilt von Herrn Dr. Haseloff, Original nicht gesehen).

Venezianischer Bildhauer des XIII. Jahrhunderts, Venedig, Fassade von San Marco: St. Georg sitzend (Gegenstück St. Demetrius) Photogr. Naya 3304 (Demetrius, Alinari No. 20682) — Venturi Storia II S. 528—534 mit Abb.; H. v. d. Gabelentz: Mittelalterliche Plastik in Venedig S. 141—144.

Venezianischer Bildhauer des XIII. Jahrhunderts, Venedig, Nordseite von San Marco: St. Georg stehend. Photogr. Naya No. 3323. Literatur wie vorher.

Venezianischer Bildhauer des XIV. Jahrhunderts, Venedig, San Marco, Baptisterium: Drachenkampfrelief. (Gegenstück: St. Theodors Drachenkampf.) Photogr. Naya No. 3329; Venturi Storia II S. 280 mit Abb.; v. d. Gabelentz S. 215.

Venezianer Bildhauer gegen Ende des XV. Jahrhunderts. London, Victoria and Albertmuseum, Relief des Drachenkampfes (ehemals an einem Hause am Ponte dei Barattieri in Venedig; moderne Zeichnung nach dem Relief in Venedig, Museo Correr, nicht ausgestellt; mitgeteilt von Graf Alvise Zorzi) — Photographiert.

Venezianer Werkstatt des XV. Jahrhunderts. Venedig. Drachenkampfrelief. San Giorgio in Alga.[1])

Venezianer Werkstatt des XV. Jahrhunderts oder später. Venedig. Drachenkampfrelief am Hause No. 1077 Piazza San Gallo.

Venezianer Werkstatt des XVI. Jahrhunderts. Venedig. Drachenkampfrelief am Portico San Zorzi bei San Gallo. (Photogr. beim Verfasser).

---

1) Dieses Relief — wie die folgenden — wurden auf Baulichkeiten angebracht, die dem Kloster San Giorgio Maggiore gehörten (mitgeteilt von Graf Zorzi). Auch die anderen Georgskirchen kennzeichneten wohl auf diese Weise ihren Besitz. Ein spätes Drachenkampfrelief mit der Jahreszahl 1657 befindet sich am Hause No. 3417 der Salizzada de' Greci (sehr hoch). Die Beischrift des Namens ist griechisch; das Haus hat wohl San Giorgio de' Greci gehört.

Venezianer Werkstatt des XVI. Jahrhunderts. Venedig. Drachenkampfrelief am dormitorio di San Giorgio maggiore. Bestellt 1508 nach Cicogna IV p. 322 (mitgeteilt von Dr. Frhr. v. Hadeln, Original nicht gesehen).

Venezianer Werkstatt, Venedig. Relief an der Fassade von San Giorgio de' Schiavoni. Auf der Photogr. Alinari No. 18461 zu erkennen.

Veroneser Werkstatt des späteren XIV. Jahrhunderts nach 1397. Verona, Sant Anastasia: St. Georg auf dem Votivrelief am Grabe des 1397 gestorbenen Federico Cavalli. Photogr. Alinari Pe Ia No. 12688. Cicerone 104 r.

B. Kleinplastik.

G. F. Enzola und Verwandte, Bronzeplaquetten, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

No. 894 Halbrelief, Spitzoval, Ausguß eines Siegelstempels. Abb. Friedländer: Die italienischen Bronzen Tf. XLIX; anderes Exemplar in Paris, Louvre, Coll. Dreyfus.

No. 895 Flachrelief, rund. Abb. Friedländer Tf. XLIX (Molinier, Les plaques 745).

No. 896 Flachrelief, rund. Abb. Friedländer Tf. XLIX (Molinier 583).

No. 902 (mit Enzola verwandt) Flachrelief, viereckig. Abb. Friedländer Tf. LXXI.

Francesco Francia, Bologna, Casa Rodriguez: Schild mit Drachenkampf. Abb. in G. C. Williamson: Francesco Raibolini called Francia. Text S. 3 (Original nicht gesehen).

Moderni, Wien, Hofmuseum, Ambraser Sammlung. Gegossenes Silber. Madonna mit Heiligen, darunter Georg. s. A. Ilg: Werke des „Moderni“ in den kaiserlichen Sammlungen im Jahrbuch der kunsthist. Samml. des A. H. Kaiser-Hauses XI S. 110 ff. Abb. Tf. VIII (Original nicht gesehen).

Moderni: Berlin. Kaiser Friedrich-Museum No. 734. Madonna mit Heiligen, darunter Georg.

Münzen:

Ferrara: Ercole I (1471—1505) Georgs Drachenkampf: Palazzo Schifanoja in Ferrara und Samml. v. Kretschmar (von Francesco Francia laut J. v. Schlosser im Jahrbuch der kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses Bd. XV S. 273).

Die Grafschaften der Trivulzio (Musocco, Rogoredo, Viggevano).

Gian-Giacomo Trivulzio (1487—1518): St. Georg stehend, Samml. v. Kretschmar.

Francesco Trivulzio (1518—1523), dasselbe; Samml. v. Kretschmar. Derselbe: Drachenkampf. Samml. v. Kretschmar.

Oberitalienische Bronzen. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum: No. 1008 St. Georg stehend; Halbrelief ohne Grund. Abb. Friedländer Tf. LXIII. Weiteres Exemplar in Florenz, Museo Nazionale, Sammlung Carrand No. 458, Katalog S. 111.

No. 1009 A Relief, viereckig Abb. Friedländer Tf. LXIII.

No. 1010 Halbrelief, rund Abb. Friedländer Tf. LXIII (Molinier No. 759).

Andreo Briosco genil Riccio, Bronzen, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum No. 689, Hochrelief Abb. Friedländer Tf. XLVIII.

No. 690 Halbrelief Abb. Fiedländer Tf. XLXIIII (Molinier No. 225).

Art des Andrea Briosco gen il Riccio. Bronzen. Berlin. Kaiser Friedrich-Museum. No. 690 A.

No. 713. Abb. Friedländer Tf. LXIII.

C. Malerei (einschliesslich der Miniaturen).

Abruzzeser Localschule. Wandgemälde in der Kirche Santa Maria ad Cryptas in Fossa bei Bominacco: darauf u. a. St. Georg und St. Mauritius zu Pferde. XIII. Jahrhundert. — Bertaux: l'art dans l'Italie méridionale S. 299 f. mit Abb S. 303 Fig. 118.

Schule des Altichiero. Verona, Wandgemälde in der Cappella Cavalli zu St. Anastasia: Votivbild der Madonna mit empfehlendem St. Georg. Ende XIV. Jahrhunderts. — Photogr. Alinari Pe 2a No. 13450 — Literatur: Cicerone 635d; Crowe u. Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei Bd. II S. 407; Schubring: Altichiero u. a.

Amico Aspertini: Bologna: Pinacothek No. 297: Madonna mit Heiligen, darunter stehender St. Georg. Photogr. Alinari Pe 2a No. 10731; — Cicerone 711e; Crowe u. Cavalcaselle V S. 615.

Amico Aspertini: Lucca, Pinacothek: Madonna mit Heiligen, darunter St. Georg.

Jacopo Avanzo oder Jacopo Dava̓nzo oder Jacopo d'Avanzo (und Altichiero?) Fresken der Georgskapelle neben dem Santo zu Padua: Drachenkampf, Taufe des Königs, Votivbild der Lupi von Soragna, die Giftprobe, Räderung, Sturz der Tempel, Enthauptung. — Photogr. Anderson No. 10391—10394; Alinari Pe 2a No. 13145. — Cicerone 633 n; Crowe u. Cavalcaselle II S. 402f. Venturi: Storia Bd. V S. 984 ff; E. Förster: die Wandgemälde der St. Georgenkapelle in „Briefe aus Italien“ im Kunstblatt (Beilage zum Morgenblatt für gebildete Leser) 1838; E. Förster: Geschichte der italienischen Kunst II S. 462—492. Gonzati: La Basilica di Sant Antonio di Padova. Pad. 1852; Selvatico: Guida di Padova (1869) S. 24 ff.; P. Schubring: Altichiero und seine Schule, besonders

Kap. II und IV, nebst Verzeichnis weiterer Literatur und Abbildung; Laudedeo Testi: Storia della pittura Veneziana S. 284.

Fra Bartolommeo, Florenz, Palazzo Pitti. Verlobung St. Catharinas mit Heiligen, darunter St. Georg. Datiert 1512. Photogr. Alinari Pe 2a No. 30. Cicerone 779b; Crowe u. Cavalcaselle III 464; Lafenestre: La peinture en Europe, Florence S. 149.

Marco Basaiti: Venedig, Akademie, Drachenkampf aus San Pietro in Castello; datiert 1520. Photogr. Anderson No. 11591. Cicerone 728 n; Crowe u. Cavalcaselle V S. 284 und Anm. 35.

Battista da Vicenza. Georg, Kniestück auf dem Polyptichon No. 4 der Gallerie zu Vicenza. Datiert 1404. Abb. in G. Pettina, Vicenza (in Italia Artistica) S. 67; Crowe u. Cavalcaselle (ital. Ausg.) IV S. 216.

Battista da Vicenza zugeschrieben: Velo d'Astico, Kirche San Giorgio: Ancona, Madonna zwischen Heiligen, darunter St. Georg stehend. Datiert 1408. Crowe u. Cavalcaselle (ital. Ausg.) Bd. IV S. 217.

Battista da Vicenza zugeschrieben: Velo d'Astico, Kirche San Giorgio: Drachenkampf. Wandgemälde. Crowe u. Cavalcaselle (ital.) Bd. IV S. 218.

Giovanni Bellini. Drachenkampf auf der Predella und St. Georg zu Fuß auf dem Rahmenpfosten der Krönung Mariä, Pesaro, früher in San Francesco, jetzt im Municipio. — Photogr. Alinari Pe 2a No. 10983, Anderson. — Cicerone S. 722o (nimmt als Datum an 1475); Crowe u. Cavalcaselle V S. 156 und Anm. 75; L. Venturi: Le origini della pittura Veneziana S. 372 ff. mit Abb.; Gronau: die Künstlerfamilie Bellini S. 69 mit Abb. 55 (nimmt als Datum an 1470).

Giovanni Bellini. Venedig, Akademie, Halbfigurenbild; Madonna zwischen Paulus und Georg, letztes Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts. Photogr. Anderson No. 11632; Cicerone 724b; Crowe u. Cavalcaselle V S. 166; Gronau S. 104 mit Abb. 85.

Giovanni Bellini, früher in Venedig, S. Trinitá, jetzt verschollen. Crowe u. Cavalcaselle V S. 197 nach Boschini.

Giovanni Bellini zugeschrieben. Früher in Paris, Sammlung Pourtalès; Crowe u. Cavalcaselle V S. 155 Anm. 54.

Giovanni Bellini. Berlin. Samml. Ed. Simon. Früher London Samml. Eastlake; Halbfigurenbild mit St. Georg. Mitgeteilt von Dr. Frhr. v. Hadeln. Crowe u. Cavalcaselle V S. 186 (nicht gesehen).

Schule des Giovanni Bellini: Romans (zwischen Cividale und Aquileja). Crowe u. Cavalcaselle. V S. 195 (nicht gesehen).

Nachfolger Giovanni Bellinis (Francesco Bissolo?) Pianiga bei Dolo, Pfarrkirche: Polyptychon. Crowe u. Cavalcaselle V S. 191.

Jacopo Bellini, Skizzen des Drachenkampfes. London, British Museum Bl. VII, XII, XXV; Paris, Louvre Bl. VIII, IX, LXIII. LXXXIV. Beide Skizzenbücher um 1441, das Pariser aber dem Londoner folgend, weil kompliziertere und freiere Bearbeitungen der einfacheren und fremden Urbildern näher stehenden Motive des Londoner Buches enthaltend. Crowe u. Cavalcaselle V S. 102 nebst Anm. 10; L. Venturi: op. cit. S. 130 f.; Gronau op. cit. S. 16 ff, die neuesten Ergebnisse enthaltend; Publikationen mit Text von Corrado Ricci (beide Skizzenbücher erschienen); von V. Golubew (das Londoner Skizzenbuch noch nicht erschienen).

Bonifazio Bembo s. Cremoneser Maler.

Ambrogio da Fossano gen. il. Bergognone (oder Borgognone) Certosa di Pavia. St Georg auf dem Fresko im nördlichen Querschiff; wohl zwischen 1490 und 1494. Photogr. Brogi 15589; Cicerone 745b; Crowe u. Cavalcaselle VI S. 49; L. Beltrami: la certosa di Pavia S. 160. von Zappa, in Arte XIII S. 161 ff. dem Bramante zugeschrieben.

Ambrogio da Fossano gen il Bergognone, Posen, Kaiser Friedrich-Museum (Gallerie Raczynski): Madonna mit Heiligen, darunter Georg; Crowe u. Cavalcaselle VI S. 56 (nicht gesehen).

Schule des Bergognone: Certosa di Pavia, im nördlichen Querschiffe. Grisaillemedaillon mit Drachenkampf.

Francesco Bonsignori: Verona, San Bernardino. Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Datiert 1488. Photogr. Alinari. Pe 2a No. 13533; Cicerone 736c; Crowe u. Cavalcaselle V. S. 504 und Anm. 103.

Paris Bordone: Glasgow, Gallerie No. 45: Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Bailo u. Biscaro: Della vita e delle opere di Paris Bordon S. 126.

Paris Bordone: Lóvere, Galleria Taddini: Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Gegen 1525. Bailo und Biscaro S. 132.

Paris Bordone: St. Petersburg, ehemal. Gallerie Leuchtenberg: Veränderte Replik des Glasgower Bildes. Crowe u. Cavalcaselle: Tizian S. 731; Bailo u. Biscaro S. 145; Les trésors d'Art en Russie Bd. IV (1904) nebst Abb. Tf. XXIX und in Arte VI (1903) Tf. II.

Paris Bordone; Rom; Vatican: St. Georgs Drachenkampf; ehemals bis 1769 in Noale im Paduanischen, später im Quirinal, wo ihn Goethe schon am 3. November 1786 sah. Galt früher wegen der gefälschten Signatur für Pordenone, so schon bei Goethe (ital. Reise), während er 1736 noch vom Noalesen Caprini als Bordone beschrieben wird. Photogr. Anderson No. 4217; Cicerone 8949; Crowe u. Cavalcaselle VI S. 341; Bailo u. Biscaro. S. 148.

Paris Bordone genannt, Florenz Pal. Pitti. Portrait eines Ritters als St. Georg. Photogr. Anderson. 9032. Echtheit in Bailo u. Biscaro bestritten S. 121.

Paris Bordone genannt, Venedig: Gall. Layard. St. Georg und die Prinzessin; Photogr. Alinari Pe 2a 13604; in Bailo u. Biscaro nicht angeführt (nicht gesehen).

G. M. Zaffoni gen. Calderari. Pescincanna in Friaul: Geburt Christi mit Heiligen, darunter Georg; 1542; Crowe u. Cavalcaselle VI 355 (nicht gesehen).

Calisto Piazza da Lodi s. Piazza.

Benedetto Carpaccio. Capodistria, Cathedrale: Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Datiert 1516. Ludwig u. Molmenti: Carpaccio S. 288, Abb. neben S. 290 (nicht gesehen).

Benedetto Carpaccio. Uffizio Saline in Pirano, Istrien (aus Sta Lucia in Val di Fasano): Madonna mit Heiligen, darunter Georg. 1541 datiert. Crowe u. Cavalcaselle V S. 220; Ludwig u. Molmenti: S. 296 mit Abb. 295 (nicht gesehen).

Vittore Carpaccio. Pirano, Istrien, San Francesco. Heilige, darunter Georg. Datiert 1518. Crowe u. Cavalcaselle V S. 220; Ludwig u. Molmenti S. 288 f. mit Abb. neben S. 292 (nicht gesehen).

Vittore Carpaccio. Venedig. Wandbilder aus der Georgslegende in San Giorgio de'Schiavoni. Drachenkampf (1505?) Einzug Georgs (1506?) (Zeichnung dazu in den Uffizien, Florenz). Taufe des Königs (1508). Photogr. Alinari No. 18463, 18468, 18472. Cicerone 726a; Crowe u. Cavalcaselle V 209 f; Ludwig u. Molmenti S. 301 u. a. (Die Datierungen hiernach.)

Vittore Carpaccio: Venedig, San Giorgio Maggiore, im Winterchor: St. Georgs Drachenkampf nebst Predella mit Szenen aus seinem Martyrium. Spätwerk. (Auf dem Rahmen steht 1516.) Photogr. Alinari Pe 2a No. 13713. Crowe u. Cavalcaselle V 209 Anm. 24; Ludwig u. Molmenti S. 302.

Vittore Carpaccio: Venedig, San Vitale: Heilige, darunter Georg. 1514. Photogr. Naya. Cicerone 726h; Crowe u. Cavalcaselle V 216; Ludwig u. Molmenti S. 302 u. a.

Vincenzo Catena. Montalto bei Messina. Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Crowe u. Cavalcaselle V S. 266 (nicht gesehen).

Art des Pietro Cavallini: Rom, San Giorgio in Velabro. Fresken der Apsis.: Christus auf der Weltkugel zwischen Heiligen, darunter Georg. Nach 1295. Cicerone 605h; F. Hermanin: Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere, in Le Gallerie nazionali italiane. V (1902) S. 97 ff.; Venturi: Storia V S. 151 nebst Abb. Fig. 124. Photogr. im Besitz von Herrn Oberst

v. Kretschmar in Radebeul bei Dresden und im kunsthistor. Apparat zu Halle a. S.

Giov. Batt. Cima da Conegliano. Venedig, Akademie. „Madonna des Giorgio Dragan.“ 1497—99. Photogr. Anderson 12004. Cicerone 728d; Crowe u. Cavalcaselle V S. 190, 253; R. Burckhardt: Cima da Conegliano S. 36, S. 138.

Antonio Allegri da Correggio, Dresden, Gallerie: Madonna mit heiligem Georg zwischen 1530 und 32, Photogr. Bruckmann; Woermann: Katalog 1905.

Lorenzo Costa, Bologna, San Petronio: Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Datiert 1492. Cicerone 707d; Crowe u. Cavalcaselle V S. 578, Ricci: Guida di Bologna S. 15 m. Abb. neben S. 16.

Cremoneser Maler (mit Bonifazio Bembo zusammenhängend) Cremona, Museum: St. Georg stehend. Crowe u. Cavalcaselle VI S. 506.

Carlo Crivelli, Ascoli, Dom, Capella del Sacramento: Polyptychon mit Brustbild St. Georgs. Datiert 1473. Photogr. Alinari Pe 2a No. 17807. Cicerone 718g; Crowe u. Cavalcaselle V S. 85; L. Venturi: S. 200. S. M' Neil Rushforth: Carlo Crivelli S. 51 S. 102.

Carlo Crivelli, Boston, Samml. Gardener: St. Georgs Drachenkampf. Etwa 1472. L. Venturi S. 199 mit Abb.; Rushforth S. 46 mit Abb. S. 116. (Original nicht gesehen.)

Carlo Crivelli, London: St. Georgs Drachenkampf auf der Predella der Odoni-Madonna aus Matelica von 1491. L. Venturi S. 208; Rushforth S. 72, 87.

Carlo Crivelli. London. Sammlung Ashburton: St. Georg stehend. L. Venturi S. 211; Rushforth S. 93 (nicht gesehen).

Carlo Crivelli, London. Sammlung Stuart: St. Georg; L. Venturi S. 211 (nicht gesehen; ob identisch mit dem Bostoner Bilde, da sich auch dieses ehemals im Besitze von einem Stuart befunden? s. Rushforth a. a. O.).

Carlo Crivelli, London, ehemals Dudley-House. Madonna mit Heiligen, dabei St. Georg zu Pferde. Crowe u. Cavalcaselle V S. 89 (von neueren nicht erwähnt, nicht gesehen).

Bernardo Daddi zugeschrieben: Fresko an der Innenseite der Porta San Giorgio, Florenz: Madonna zwischen St. Georg und St. Leonhard. Photogr. Alinari Pe 2a No. 4698. Venturi Storia V 512; Vitzthum: Bernardo Daddi S. S. 28, 41 (dort um 1330 angesetzt).

Lippo Dalmasio. Bologna, San Petronio. Fresko des Drachenkampfes; verschwunden. Crowe u. Cavalcaselle (ital.)

Battista (?) Dossi oder Dosso Dossi, Bergamo, Gallerie. Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Photogr. Anderson No. 12846. Cicerone 841; A. Venturi: La Galleria Crespi in Milano S. 35.

Dosso Dossi, Dresden, Gallerie: St. Georgs Drachenkampf. Gegen 1506. Photogr. Bruckmann. Lermolieff: Le opere dei maestri italiani S. 117; Woermann Katalog S. 70. — Von Berenson: The north italian painters S. 239, dem Girolamo da Carpi zugeschrieben.

Dosso Dossi, Ferrara, Ateneo: Madonna mit Heiligen, darunter St. Georg. Photogr. Alinari No. 10851. Cicerone 841 l.

Dosso Dossi, Mailand, Brera: Herzog Alfons I. v. Ferrara als St. Georg. Photogr. Anderson No. 12688. Cicerone 846 m.

Dosso Dossi, Modena, Gallerie: Madonna mit Heiligen, darunter St. Georg. Photogr. Anderson 10145. Cicerone 8410.

Eusebio di San Giorgio, Perugia, San Pietro ai Cassinensi: Anbetung der Könige, im Hintergrunde Georgs Drachenkampf. (Soll vielleicht die Künstlersignatur ersetzen?) Photogr. Alinari Pe 2a No. 5715. Crowe u. Cavalcaselle IV 360.

Falconetto, Verona, Dom; stehender St. Georg innerhalb gemalter Architektur. (Photogr. bei Herrn v. Kretschmar.)

Ferraresische Schule um 1480, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum No. 112 A: Madonna mit Heiligen, darunter Georg; Photogr. Haufstaengl. Katalog S. 128.

Gaudenzio Ferrari, Wien, Sammlung Miller zu Aichholz; Grisaillegemälde: St. Georgs Drachenkampf. W. Suida: Spätwerke des Bartolomeo Suardi gen. Bramantino im Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses Bd. XXVI (1905) S. 371 mit Abb. (Original nicht gesehen.)

Sebastiano Florigerio, Udine, San Giorgio: Madonna, Heilige, St. Georgs Drachenkampf. 1529. Crowe u. Cavalcaselle V S. 357; Vasari (ed. Milanesi 1906) Bd. V S. 109.

Francesco Raibolini gen Francia; Bologna, Pinacothek No. 80: Madonna mit Heiligen, darunter Georg. 1499. Photogr. im Bes. von Herrn von Kretschmar. Cicerone 709h; Crowe u. Cavalcaselle V S. 601. E. Jacobson: Lorenzo Costa und Francesco Francia im Jahrb. der k. pr. Kunstsamml. XX S. 170.

Francesco Raibolini gen Francia, Bologna, Pinacothek No. 371. Madonna und Heilige, darunter Georg (datiert 1500). Photogr. Alinari No. 10606. Cicerone 710c; Crowe u. Cavalcaselle V S. 602; E. Jacobsen S. 168.

Francesco Raibolini gen Francia, Ferrara, Dom: Krönung Mariä, darunter Heilige nebst Georg. Gegen 1504. Photogr. Alinari Pe 2a No. 10821. Cicerone 710d; Crowe u. Cavalcaselle V S. 609; E. Jabobsen S. 172.

Francesco Raibolini gen Francia, Rom, Galleria Nazionale: Drachenkampf St. Georgs (früher für Ercole Grandi gehalten). Frühes Werk. Photogr. Alinari Pe 2a No. 7378. Cicerone 709d; Crowe u.

Cavalcaselle V 588; E. Jacobsen S. 171; A. Venturi in Le Gallerie Nazionali Italiane Bd. II S. 80 f. Tf. II.

Francesco Raibolini gen Francia, Paris Louvre No. 1436 A; Madonna Guastavillani. Lafenestre: La peinture en Europe; Le Louvre S. 212.

Benvenuto Tisi genannt Garofalo, Dresden, Gallerie: Madonna mit Heiligen, darunter Georg, datiert 1530. Photogr. Bruckmann. Katalog S. 73.

Gentile da Fabriano, Uffizien, Ancona mit Georg. 1425. Photogr. Alinari Pe 2a No. 634; Cicerone 675a; Crowe u. Cavalcaselle IV, 113.

Genueser Schule, Genua, Palazzo Bianco: St. Georg stehend. XV. Jahrhundert.

Genueser Schule, Untergegangenes Fresko der Porta Soprana oder Sant Andrea, reconstruiert über dem Eingang des sogen. Castello Medioevale im Valentino zu Turin. St. Georg zu Pferd ohne Drachen. s. Guida al castello medioevale S. 46.

Giolfino, Verona, St. Anastasia: Christus in der Glorie, Erasmus und Georg. Photogr. Alinari No. 18840.

Giorgione. (?) Überarbeitet von Paris Bordone. Venedig, Akademie „Der Seesturm". In einem Kahne St. Georg nebst anderen Heiligen. Photogr. Anderson 13110. Cicerone 895a; L. Justi: Giorgione. S. 201 ff.

Giorgione genannt, Rom, Galleria Nazionale: Drachenkampf. Photogr. Alinari Pe 2a No. 8174; A. Venturi in Arte III 1900 S. 316 f. mit Abb. und in le Gallerie Nazionali Italiane V (1902) S. 355 f; L. Justi S. 267.

Art des Giovanni da Canetola, Bologna, Santa Trinitá in Sto. Stefano, Anfang des XV. Jahrhunderts. Ricci: Guida di Bologna S. 65.

Giovanni da Udine d. Ä. (gilt für Pellegrino da San Daniele) London, Nat. Gall.: Madonna, daneben Georg zu Pferd und Jacobus. Katalog S. 361. Gustavo Frizzoni: Arte italiana nel Rinascimento S. 327.

Francesco Granacci, Florenz, Akademie. Thronende Madonna, darunter Heilige nebst Georg (im Katalog von Pieraccini irrtümlich Michael genannt) Photogr. Alinari Pe 2a No. 1565. Cicerone 665h; Katalog von Pieraccini S. 30; Crowe u. Cavalcaselle IV S. 545.

Michele di Matteo Lambertini zugeschrieben, Bologna, Santo Stefano. Madonna mit Heiligen, darunter Georg. 1466, Ricci: Guida di Bologna. S. 65. (Nicht gesehen).

Bernardino Lanini, Mailand, Sant Ambrogio, Fresken: Drachenkampf und Enthauptung. Photogr. bei Herrn v. Kretschmar. Cicerone 895e.

Leonardo da Vinci, Windsor-Castle. Zeichnungen, die Entwürfe zu einem Kampfe Georgs mit dem Drachen sein dürften. Paul Müller-Walde: Beiträge zur Kenntnis des Lionardo da Vinci im Jahrb. der k. pr. Kunst-Sammlungen Bd. XXI 1899 S. 110 mit Abb.

Filippo Lippi, Prato, Galleria Communale: Anbetung des Kindes, daneben St. Georg. Photogr. Alinari Pe 2a No. 10447. Cicerone 651d; Crowe u. Cavalcaselle III S. 70.

Lombardische Schule, Mailand, Castell, Saal V: Fresko mit stehendem St. Georg. 1473/74 (Datierung nach der freundlichen Mitteilung vom Herrn Senator Luca Beltrami).

Lorenzo Veneziano, Bologna, San Giacomo Maggiore: Teile eines Polyptychons (dessen andere von Jacopo di Paolo sind). Drachenkampf. Wohl 1368. Crowe u. Cavalcaselle II S. 424; L. Venturi S. 27; L. Testi S. 210, 220; C. Ricci: Guida di Bologna S. 105.

Lorenzo Veneziano, Venedig, Accademie No. 10: Polyptychon. St. Georg auf einer der Phialen ganz erneuert, wo nicht gar modern. 1357. Photogr. Naya 168; Georg nicht zu sehen. Cicerone 636g; Crowe u. Cavalcaselle II S. 423; L. Venturi S. 23. Laudedeo Testi: Storia della pittura Veneziana. S. 211.

Lorenzo Veneziano, Vicenza, Dom, Cappella Protto, Tod Mariä, daneben St. Georg. 1366. Photogr. Corrà. Cicerone 636f; Crowe u. Cavalcaselle II 423; L. Venturi S. 26; L. Testi S. 219 mit Abb.

Lorenzo Lotto, Venedig, Carmine, Glorie des heiligen Nicolaus. Darunter St. Georg und die Prinzessin in der Landschaft. Wohl 1529. Photogr. Anderson No. 12482. Berenson: Lorenzo Lotto S. 185.

Lorenzo Lotto, Rom. Galleria Borghese. Männerportrait, im Hintergrunde Drachenkampf. Photogr. Anderson No. 3930. Berenson op. cit. S. 190 mit Abb.

Lucchino da Milano, Genua, Palazzo di San Giorgio, früher im Archivio del Governo. 1444. Suida S. 73.

Macrino d'Alba, New-York, Sammlung Bryan: Anbetung des Kindes und Heilige, darunter Georg. Abb. in der Rassegna d'Arte VII (1907) S. 43 (nicht gesehen).

Cesare Magno, Saronno, Kirche, Fresko: St. Georg auf dem erlegten Drachen sitzend (mitgeteilt von Herrn A. Merton, nicht gesehen).

Andrea Mantegna, Paris, Louvre, Madonna della Vittoria. Daneben St. Georg. 1496. Crowe u. Cavalcaselle V 432 ff. Paul Kristeller: Mantegna S. 326 mit Abb; Lafenestre S. 201 mit Abb.

Andrea Mantegna, Venedig, Akademie: St. Georg. Aus den 60er Jahren des XV. Jahrhunderts. Photogr. Anderson No. 12660. Cicerone 702g; Crowe u. Cavalcaselle V 405; Kristeller S. 230 u. Tf. I.

Maler aus den Marken, Rom, vatikanische Pinacothek: Georg nebst Drachen; Brustbild.

Simone Martini, Avignon, Notre Dame des Doms, Vorhalle: Fresko des Drachenkampfes, spurlos zerstört. Erhalten in einer Zeichnung des XVII. Jahrh. in der Vatican. Bibl.: cod. lat. Barb. 4426 c. 36. — Crowe u. Cavalcaselle II S. 262; Giacomo de Nicola in Arte IX 1906 „L'affresco de Simone Martini ad Avignone" mit Abb.

Michelangelo Bonarotti, Zeichnung mit St. Georg; s. Justi: Neue Beiträge S. 162 mit Abb.

Miniaturen: (nur eine geringe Auswahl wird hier erwähnt).

1. St. Georg stehend, Miniatur in einem Codex zu Messina (mitgeteilt von Graf A. Zorzi; nicht gesehen).
2. St Georgs Drachenkampf, Miniatur eines Codex aus der Zeit zwischen 1340 und 1350 im Seminar zu Mecheln (mitgeteilt von dem Grafen zu Erbach-Fürstenau).
3. Ferrareser Miniaturen seit Mitte des XV. Jahrhunderts bis zu dessenEnde mit vielen Georgsdarstellungen, namentlich Drachenkämpfen. Hermann Jh. Hermann: Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara im Jahrbuch der kunsthistor. Sammlung des A. H. Kaiserhauses Bd. XXI mit Abb. Fig. 40, 41, 66, 78 und Tf. XXIII.
4. Berlin, Kupferstichkabinett, Drachenkampf, Venezianisch. 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts.
5. Missale di San Giorgio s. Sieneser Schule.

Girolamo Mocetto, Venedig, San Giovanni e Paolo: Glasfenster mit Drachenkampf. Cicerone 761 k.

Bartolommeo Montagna, Sorio, Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Borenius: The Painters of Vicenza S. 84 (nicht gesehen).

Benedetto Montagna, Radierung: St. Georg; 1. und 2. Zustand. s. Borenius op. cit. S. 135 und Kristeller, Mantegna S. 482.

Schule von Montecassino. Crypta der Santa Anunziata zu Minuto bei Amalfi, Wandmalereien: St. Georg stehend. XI. Jahrhundert. Bertaux: l'art dans l'Italie méridionale S. 281; Salazaro: Studi Bd. I S. 30 f (nicht gesehen).

Donato Montorfano genannt, lombardischer Meister, Brescia, Gallerie: St. Georgs Drachenkampf; XV. Jahrhundert. Photogr. Alinari, Pe 2a No. 14688; in Berenson „Notes" abgebildet mit der Unterschrift „Quirico" (= Quirizio) „da Murano?"

Morto da Feltre, Villabruna bei Feltre, Kirche San Giorgio: Maria mit St. Georg und Victor. Crowe u. Cavalcaselle VI 276.

Mosaiken

A. Sicilien. (St. Georg stehend im Dome von Cefalú, St. Georg stehend im Dome von Monreale, Brustbilder in der Martorana, der Cappella Palatina, dem Dome von Monreale.)

B. Venedig. (St. Georg stehend im Schiffe von San Marco, desgleichen in der Cappella di Sant Isidoro.)

Literatur und Abbildungen:

A. Sicilien: Burckhardt: Cicerone. S. 394/395 über den Dom von Cefalú, die Martorana, Capella Palatina, den Dom von Monreale. — Crowe u. Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei I. S. 60—62 Cefalú, 62 Cappella Palatina, 63 Martorana, 63—65 Monreale. — A. Venturi: Storia II, S. 395—402 (cappella Palatina, 402—404 Cefalú mit Abb. Fig. 287, 404—407 Martorana, 407—412 Monreale). — Serradifalco: del duomo di Monreale e di altre chiese siciliane, Palermo 1838 (das ganze erste raggionamento über Monreale; S. 24 ff. Cappella Palatina; 29 ff. Cefalú; 34 ff. Martorana). — Dem. Salazaro: studi sui monumenti della Italia meridionale Napoli 1871 Bd. II S. 55 Cappella Palatina, 57 Martorana, 60 Monreale, 62 Cefalú — Th. Kutschmann. Meisterwerke saracenisch-normannischer Kunst in Sicilien und Unteritalien S. 7 ff. Martorana mit Abb. darauf Georg zu sehen. S. 21 ff Cappella Palatina, S. 31 ff. Monreale, S. 35 ff. Cefalú. Monographien und Sonderarbeiten über die Cappella Palatina: Nicolo Buscemi: Notizie della basilica di San Pietro detta la cappella regia palatina, raccolte ed esposte, Palermo 1840. Andrea Terzi (u. Cavallari): La cappella di San Pietro nella reggia di Palermo. Palermo 1889; Pawlowski: Iconographie de la chapelle palatine, in der Revue archéologique XXV. 1894. S. 305—344. — Über den Dom von Monreale die vollständige Publikation: Gravina: il duomo die Monreale. 1859—69. mit Abbildungen Tf. XVII F XXIV A.

B. Venedig. Cicerone S. 593, 594. — Crowe u. Cavalcaselle Bd. I S. 66 (wenig) — A. Venturi: Storia Bd. II S. 418; mit weiteren Literaturangaben Anm. 1 — Laudedeo Testi: Storia dell'arte Veneziana S. 55—80 mit Anführung und Kritik der bisherigen Literatur auf S. 59—62. — Monographien: Ongania: la Basilica di San Marco, Venezia 1888, darin Saccardo in Bd. II über die Mosaiken schreibt (dasselbe französisch; la Basilique de St. Marco Venedig 1899. — Saccardos Arbeit über die Mosaiken als Sonderausgabe: I mosaici di San Marco a Venezia) — Pasini: guide de la basilique de St. Marc, Schio 1886. — Publikationen ohne Text: G. und L. Kreutz: La Basilica di S. Marco in Venezia; und Mosaici secondarii della Basilica di San Marco, Venezia 1854—58.

Neapolitaner Schule, Anfang XV. Jahrhunderts, Kirche der Incoronata, Fresko am Eingang der Kapella del Crocefisso: St. Georg stehend. Schulz. Denkmäler der Kunst in Unteritalien Bd. III S. 195 f.

Neapolitaner Schule, Anfang XVI. Jahrh. Neapel, Museum: St. Michael und St. Georg. Luigi Serra: La pittura napoletana del Rinascimento in Arte VIII S. 346.

Nicoló del Abbate, Wien, k. Hofmuseum No. 107. Madonna und Heilige, darunter Georg.

Paduanische Schule, Wien, Akademie No. 70 (mitgeteilt von Dr. Frhr. v. Hadeln, nicht gesehen).

Jacopo Palma il Vecchio, Vicenza, Santo Stefano: Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Photogr. Alinari Pe 2a No. 13502. Cicerone 871e; Crowe u. Cavalcaselle VI 537; v. Boehn: Giorgione und Palma Vecchio S. 90.

Paolo da Venezia, Venedig, San Marco, Rückseite der Pala d'Oro: Brustbilder von Heiligen, darunter Georg. 1345. Photogr. Alinari No. 20730. Cicerone 636d; Crowe u. Cavalcaselle II 422; L. Venturi S. 19; L. Testi 192.

Francesco Mazzola gen il Parmeggianino, Parma, San Giovanni Evangelista, Fresko: St. Georg als Rossebändiger. Photogr. nach einem das Original wiedergebenden Aquarell von P. Toschi, Alinari Pe 2a No. 15534 (nicht im Original gesehen).

Pellegrino da San Daniele (Martino da Udine) und Schüler: San Daniele, Sant Antonio, Fresken: St. Georg stehend, Cicerone 879c Crowe u. Cavalcaselle VI, 263, 269 Anm. 58.

Derselbe, ebendort, nochmals dasselbe. Cicerone a. a. O. Crowe u. Cavalcaselle VI 269 Anm. 58.

Pietro Vannuci gen. il Perugino, Rom, Villa Albani: Anbetung des Kindes mit kniendem St. Georg; 1491. Cicerone 690e; Crowe u. Cavalcaselle IV, 198; Lafenestre: La peinture en Europe, Rome II mit Abb. (nicht im Original gesehen).

Callisto Piazza da Lodi, Erbanno im Val Camonica, Marienkirche: Fresko, Drachenkampf. Crowe u. Cavalcaselle VI. 501.

Piemonteser Schule, Fenis bei Nus, Val D'Aosta, Schloßhof: Fresko des Drachenkampfes, zwischen 1411 und 1430: Kopie im Hof des Castello Medioevale im Valentino zu Turin, abgeb. im Guida al Castello Medioevale S. 75. Paolo d'Ancona: Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese in Arte VIII S. 192; Tristan Leclerc in Gazette des beaux arts XXXVII S. 139; v. Manteuffel: Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano S. 112.

Piemonteser Schule, Fenis. Schloßkapelle; St. Georg stehend. (Moderne Kopie mit anderem Gesichtstypus im Hofe des Palazzo di San Giorgio zu Genua neben dem Eingang.)

Piemonteser Schule, Fenis. Schloßkapelle St. Georg, Brustbild.

Antonio Pisano, London, National-Gallery: Georg und Antonius, darüber die Madonna. Photogr. Haufstaengl. Crowe u. Cavalcaselle V. 481; Hill: Pisanello S. 153 ff mit Abb.; v. Manteuffel S. 29 ff.

Antonio Pisano, Verona, Sant Anastasia, Fresko: St. Georgs Aufbruch zum Drachenkampf. Photogr. Anderson No. 12367, Alinari,

Lotze. Cicerone 734h; Crowe u. Cavalcaselle V 479; Hill S. 75 ff mit Abb; v. Manteuffel S. 19 ff.

Francesco da Ponte d. Ä. Solagna: Heilige, darunter Georg. s. Borenius op. cit. S. 208 (nicht gesehen).

Matteo Ponzone, Venedig, Santa Maria del Orto: St. Georg u. a. Heilige. Photogr. Alinari No. 20796.

Giovanni Antonio da Pordenone. Treviso, Dom, Cappella Malchiostro: St. Georg stehend. 1519/20. Cicerone 881 g; Crowe u. Cavalcaselle VI 310 ff.

Raphael, Paris, Louvre. St. Georgs Drachenkampf. Von einigen für jünger wie das folgende, von anderen für älter gehalten, was auch wir annehmen. Seitenstück dazu — im Louvre — St. Michael, mit dem der heilige Georg noch in der Sammlung des Cardinals Mazarin verbunden war; älteste Erwähnung Georgs bei Lomazzo: trattato della pittura, Mailand 1585, S. 48, wo er als von Raphael für den Herzog von Urbino auf ein Schachbrett gemalt erwähnt wird, was aber nicht auf ihn, sondern auf das Seitenstück, St. Michael, in der Tat zutrifft. Nach Lomazzo, Rime (Mailand 1587) S. 181 waren Raphaels Michael und Georg von Ascanio Sforza (wohl Ascanio Sforza, Conte di Borgonovo † 1597 s. Litta Tf. IV), ihrem bisherigen Besitzer, just nach Piacenza verkauft worden. — Photogr. Braun. — Gronau in Klassiker der Kunst: Raphael. Ausgabe von 1909 S. 218 nebst den wichtigsten Literaturangaben und Abb. — Zeichnung in den Uffizien; reprod. v. Alinari.

Raphael. St. Petersburg, Eremitage, St. Georgs Drachenkampf; spätestens Anfang 1505 bestellt und wohl auch ausgeführt. Photogr. Literatur: Schmarsow: Raphaels heiliger Georg in St. Petersburg im Jahrb. der k. pr. Kunstsamml. Bd. II 881 S. 254; Gronau in Klassiker der Kunst S. 224 nebst den wichtigsten Literaturangaben und Abb. — Zeichnung in den Uffizien, reprod. v. Alinari.

Schule v. Rimini, Rimini, in einer Scheune neben San Francesco: Votivfresko mit St. Georg. 1348 s. Bracht: Giottos Schule in der Romagna S. 82 f. (nicht gesehen).

Schule von Rimini, Schloßkapelle von San Salvadore bei Collalto: Georgs Drachenkampf, Mitte der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Crowe u. Cavalcaselle II S. 420 erwähnt; ital. II S. 69 ausführlicher behandelt; Venturi: Storia Bd. V S. 96; Bracht. op. cit. S. 88/94; Suida im Repertorium für Kunstwissenschaft XI S. 213. I. v. Schlosser: Die Fresken der Cappella Vecchia auf San Salvatore di Collalto im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XIX S. 267 ff, besonders S. 280 mit Abb. Tf. XXXII Fig. 3; in Bertoni: Tommaso da Modena; in Schubring: Altichiero und seine Schule.

Antonio Rossi, Venedig. Accademie No. 44: Madonna mit Georgs Drachenkampf als Plastik an der Architektur des Hintergrundes (mitgeteilt von Dr. Frhr. v. Hadeln. Nicht gesehen).

Pier Francesco Sacchi zugeschrieben. Lévanto, San Francesco: Drachenkampf. Photogr. Burton. R. H. Hobart Cust in Rassegna d'Arte, März 1904.

Sano di Pietro, Siena, Akademie No. 267, Polyptychon mit stehendem Georg. Die Beischrift nennt ihn zwar Michael, doch fehlen ihm die Flügel, die Wage und die Flamme oder flammenähnliche Locke auf der Stirn. Die Beischrift mag später zugefügt sein, was auch Herr A. Prunai, Inspektor der Gallerie, der sich freundlichst hierzu hat äußern wollen, für möglich hält.

Sano di Pietro, Siena, Akademie No. 231 (olim No. 282), Polyptychon mit St. Georg am linken Umrahmungspfeiler. Crowe u. Cavalcaselle IV 87 Anm. 93.

Sano di Pietro zugeschrieben, Rom, Vaticanische Gallerie: St. Georg vor dem Vater der Prinzessin predigend; St. Georg ihn taufend.

Girolamo Savoldo, Wien, Liechtensteingallerie No. 228. Portrait eines Edelmannes als St. Georg, im Hintergrunde Drachenkampf. Crowe u. Cavalcaselle VI 494; W. Bode: Die fürstlich Liechtensteinische Gallerie zu Wien S. 76.

Sieneser Schule, Siena, Akademie No. 324. St. Georg stehend; 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Sieneser Schule in der Art des Giovanni di Paolo, Siena, San Christoforo, Georgs Drachenkampf. Früher Salvanello benannt, jetzt auch für Sano di Pietro in Anspruch genommen. Photogr. Alinari No. 18993. Crowe u. Cavalcaselle I S. 149, IV S. 90 Anm. 104; Miss Lucy Olcott in der Rassegna d'Arte September 1904.

Sieneser Schule, Nachfolger Simone Martinis um 1443. Miniaturen im „Missale di San Giorgio“ im Capitulararchiv von St. Peter, der sogen. Canonica: 2 Drachenkämpfe, 2 Brustbilder, Georgs Hinrichtung. Photogr. bei Herrn v. Kretschmar. Crowe u. Cavaleaselle II 351; ital. IV 4 ff.; Federico Hermanin: il miniatore del codice di San Giorgio nel archivio capitolare die San Pietro in Vaticano in Scritti varii di filologia Rom 1901; Giacomo de Nicola: L'affresco di Simone Martini ad Avignone in Arte IX 1905 mit Abb. des Drachenkampfes auf Fol. 9 des Codex; Venturi Storia V S. 1037 mit 3 Abb; Suida im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI S. 213 f.

Luca Signorelli, London bei Sir William Farrer (ehemals Sammlung Barker, ausgestellt gewesen auf der New Gallery exhibition 1893): St. Georgs Drachenkampf. Photogr. im Kunsthistor. Institut zu Florenz. Crowe u. Cavalcaselle IV 37.

Simone da Corbetta, Mailand, Brera, Votivfresko mit empfehlendem St. Georg. 1382. Crowe u. Cravalcaselle II 416; P. Schubring: Moderner Cicerone; Mailand und die Certosa di Pavia S. 101 mit Abb.

Giovanni Antonio Bazzi gen. il Soddoma, Richmond bei London, Doughty house, Samml. Cook: St. Georgs Drachenkampf; 1518. Photogr. Haufstaengl; R. H. Hobart Cust: Giovanni Antonio Bazzi S. 164 f, 361 mit Abb; Gustavo Frizzoni: in Arte IV (1901) S. 278.

Giovanni Speranza, Velo d'Astico, Kirche San Giorgio, Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Photogr. Alinari No. 20576. Crowe u. Cavalcaselle V 447.

Fermo Stella, Turin, Pinacothek, Heilige, darunter stehender Georg; Predella mit Georgs Drachenkampf. Datiert 1533.

Jacopo Robusti gen. il Tintoretto, London, Georgs Drachenkampf. Photogr. Haufstaengl. Henry Thode: Tintoretto S. 45 und Abb. 17.

Jacopo Robusti gen. il Tintoretto, Venedig, Akademie: Maria in den Wolken mit Heiligen, darunter Georg und Stifter. Photogr. Anderson No. 13756. Thode S. 125 mit Abb. 104.

Jacopo Robusti gen. il Tintoretto, Venedig, Akademie: Madonna mit 3 Tesorieri und Heiligen, darunter Georg, 1566. Photogr. Naya 222. Thode S. 83 mit Abb. 48.

Jacopo Robusti gen. il Tintoretto, Venedig, Dogenpalast: St. Georg, die Prinzessin und Ludwig von Toulouse. Photogr. Naya 716. Cicerone 909; Thode S. 87 mit Abb. 55.

Schule des Tintoretto, Ferrara, Ateneo: Madonna del Rosario mit Georg; Photogr. bei Herrn v. Kretschmar. (Mitgeteilt von Herrn Oberst v. Kretschmar. Original nicht gesehen.)

Schule des Tintoretto: St. Petersburg, Eremitage No. 134: Drachenkampf (mitgeteilt von Baron N. Koskull; nicht gesehen).

Tiziano Vecellio, Brescia, S. Nazaro e Celso: Auferstehung Christi, auf dem Seitenflügel St. Georg, 1522. Photogr. Alinari No. 14675. Cicerone 865 h; Crowe u. Cavalcaselle: Tizian S. 206 f.

Trecentistischer Maler, Wien, Liechtensteingallerie, Heilige, darunter drachentötender Georg („Giotto" genannt (!)).

Trecentistischer Maler gegen Ende des Jahrhunderts, Parma, Baptisterium: Fresko, St. Georgs Drachenkampf. Crowe u. Cavalcaselle II 419; Lopez: Il Battistero di Parma S. 335.

Trecentistischer Toscaner, Assisi, Santa Chiara: Fresko, Georgs Drachenkampf. Photogr. Alinari No. 19985.

Cosimo Tura, Ferrara, Dom: Drachenkampf. 1469. Photogr. Anderson. Cicerone; Crowe u. Cavalcaselle V.

Cosimo Tura, ehemals London, Sammlung Barker: St. Georg; Crowe u. Cavalcaselle V 554 Anm. 22 (nicht gesehen).

Paolo Ucello, Paris bei Mme André: St. Georgs Drachenkampf; Abb. in Weisbach: Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance S. 25. (Original nicht gesehen.)

Paolo Ucello, Wien, Samml. Graf Lanckoronski: Georgs Drachenkampf, Abb. auf Postkarten bei Graf Lanckoronski.

Unteritalienischer Maler, Sta Maria di Cerrate (Prov. Lecce) Georgs Drachenkampf und St. Eustach. frühes XV. Jahrhundert. Photogr. im preuß. histor. Inst. zu Rom (nicht gesehen).

Dario Varotari gen. il Padovanino, Wien, Akademie No. 16: Ecce homo mit anbetendem St. Georg.

Venezianische Schule, Venedig, Museo Correr, Saal II No. 41: Madonna mit Heiligen, darunter Georg; Halbfigurenbild, Anfang XVI. Jahrhunderts.

Paolo Cagliari gen. il Veronese, Paris, Louvre No. 1190; Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Photogr. Braun. Lafenestre S. 3173.

Paolo Cagliari gen. il Veronese, Rom. Galleria Nazionale: Zeichnung, Madonna mit Heiligen, darunter Georg; Abb. in Le gallerie nazionali Italiane Bd. II (1896) Tf. III, Text S. 154.

Paolo Cagliari gen. il Veronese, Verona, San Giorgio in Braida: Martyrium St. Georgs; um 1568; Photogr. Alinari Pe 2a No. 13456; Cicerone 902 c. — Replik im Museum zu Lille (diese nicht gesehen).

Veroneser Maler im späten XIV. Jahrhundert, Verona, San Zeno: Fresko. Drachenkampf. Photogr. Lotze.

Veroneser Maler im späten XIV. Jahrhundert, Verona, San Zeno: St. Georg stehend und zwei Bischöfe. Photogr. Lotze.

Veroneser Maler im späten XIV. Jahrhundert, Verona, Sant Anastasia, Cappella Salerno: Votivfresko mit St. Georg.

Veroneser Maler im späten XIV. Jahrhundert, Verona, Sant Anastasia, linkes Querschiff: Votivfresko der Beccucci mit heiligem Georg.

Veroneser Maler im späten XIV. Jahrhundert, Verona, Sant Anastasia, linkes Querschiff, Votivfresko mit St. Georg.

Veroneser Maler um die Wende des XIV. Jahrhunderts (vielleicht Jacopo da Verona) Verona, Sant Anastasia, Cappella Pelegrini: Votivfresko der Bevillacqua mit empfehlendem St. Georg; Photogr. Lotze. Crowe u. Cavalcaselle II S. 408.

Veroneser Maler des frühen XV. Jahrhunderts, Verona, Sant Anastasia, Cappella Salerno: Madonnenfresko mit heiligem Georg. Photogr. Lotze.

Veroneser Maler, Verona, Museum: Triptychon der heiligen Lucia mit St. Martin und St. Georg (Stefano da Zevio genannt); datiert 1428. Photogr. Lotze. v. Manteuffel: Antonio Pisano S. 82.

Veroneser Maler, Verona, Museum No. 373 (dort Badile genannt): Ancona mit St. Georg; I. Hälfte XV. Jahrh. L. Venturi S. 80 mit Abb.; v. Manteuffel: Antonio Pisano S. 85.

Alvise Vivarini, Berlin, Kaiser Friedrich Museum No. 38: Madonna mit Heiligen, darunter Georg. Wohl 1490. Photogr. Hanfstaengl. Crowe u. Cavalcaselle V 63; Katalog S. 414; L. Venturi S. 241.

Antonio Vivarini, Polignano a Mare bei Bari, Archivio Capitolare: Polyptychon mit St. Georg. 1445. (mitgeteilt von Dr. Frh. v. Hadeln, nicht gesehen). Don Fastidio in: Napoli Nobilissima XV. p. 144.

Antonio Vivarini zugeschrieben, Pausula bei Macerata, Kirche San Pietro e Paolo: St. Georg; Photogr. Alinari No. 17892. Crowe und Cavalcaselle V 31.

Bartolommeo Vivarinis Werkstatt, Berlin, Kaiser Friedrich Museum No. 1160: St. Georgs Drachenkampf; datiert 1485; Photogr. Hanfstaengl. Crowe u. Cavalcaselle V 46; Katalog S. 413. L. Venturi S. 181.

Bartolommeo Vivarinis Werkstatt, Berlin, Kaiser Friedrich Museum No. 1143: Polyptychon mit Halbfigur St. Georgs. Katalog S. 414.

D. Kunstgewerbliches.

Da wir nur im Stande sind, den geringsten Teil kunstgewerblicher Gegenstände aufzuführen, die das Bildnis St. Georgs tragen, so haben wir auf eine Aufzählung solcher vollständig verzichtet. Man findet es auf Waffen, Geräten, z. B. Majoliken; so die Nachbildung des stehenden Heiligen von Donatello auf einem Teller aus Caffagiuolo im South Kensington Museum (abgebildet in Delange, recueil de faiences italiennes Tf. XXXII). — Die Majolikaplatten in Santa Maria del Castello zu Genua mit Drachenkampf. 1520. Alizeri S. 69; Suida S. 49.

E. Anhang.

I.

Einige Bildwerke, die nicht oder nicht sicher St. Georg darstellen, aber meist für ihn ausgegeben werden.

Nachfolger Antelamis, Ferrara, Universität: Reiterstatue. Nichts zwingt, hierin St. Georg oder überhaupt einen Heiligen zu sehen. Venturi, Storia III S. 323 mit Abb. Fig. 320, 321; A. Venturi in Arte I S. 495 mit Abb.

Boccaccio Boccaccino, Venedig, San Julian, Madonna mit Heiligen. Der Ritter ist St. Michael, durch das Attribut der Wage gekennzeichnet, obwohl ohne Flügel. Er ist auch immer richtig benannt worden. Photogr. Alinari No. 20778.

Lorenzo di Credi, London, Lord Roseberry, ehemals Sammlung Barker. Photogr. im Kunsthistor. Institut zu Florenz. Crowe u. Cavalcaselle IV 431.

St. Crescentius oder St. Crescentinus: dieser Heilige — neben St. Georg Patron von Urbino — wird ohne ersichtlichen Grund dort als Drachentöter zu Roß oder zu Fuß dargestellt. So Münzen des Herzogs Guidobaldo I (Samml. v. Kretschmar); Gemälde: No. 136 in der Pinacothek zu Urbino (XV. Jahrh., wohl Localschule); Timoteo Viti, Brera, Madonna mit Heiligen, darunter St. Crescentinus.

Giacomo und Giulio Francia, Bologna, Pinacothek No. 84: Madonna mit Heiligen, rechts ein heiliger Krieger, der nicht mit Notwendigkeit St. Georg ist. 1526. Cicerone 711 a; Crowe u. Cavalcaselle V 613 Anm. 62.

Giacomo Francia, Mailand, Brera No. 171: Madonna, Jungfrauen, zwei heilige Ritter, die Gervasius und Protasius sind. 1544. Photogr. Alinari Pe 2a No. 14575. Cicerone 711 d; Crowe u. Cavalcaselle V 614 Anm. 63.

Lombardischer Bildhauer, Mailand, Castell, Saal V, Steinrelief: Heiliger Reiter mit Lanze ohne Drachen; nicht mit Notwendigkeit St. Georg.

Antonio Pisano, Verona, San Fermo, Fresko am Brenzonigrab. Photogr. Alinari Pa la 12699; daß die für St. Georg ausgegebene Gestalt nicht ihn vorstellt, nachgewiesen von v. Manteuffel: Antonio Pisano S. 15.

Sieneser Schule, Siena, Accademie No. 322, XIV. Jahrhundert. Obzwar beim heutigen Zustande des Bildes an der Figur keine Flügel zu erkennen sind, soll sie wohl der langen Gewandung und der flammenartigen Locke auf der Stirn nach zu urteilen St. Michael vorstellen.

Tintoretto, Venedig, Dogenpalast, Paradies: Die betonte Eckfigur links könnte St. Georg vorstellen, wenn sie nicht den Venezianer Patron St. Theodor bedeuten soll. Photogr. Anderson No. 13632.

Alvise Vivarini (vollendet von Marco Basaiti), Venedig, Frari: Die beiden heiligen Ritter zur Seite der Mittelfigur, des heiligen Ambrosius, werden St. Vitalis und St. Georg benannt. Doch sind es Protasius und Gervasius, die regelmäßig neben Ambrosius dargestellt werden, da diese drei Patrone von Mailand sind; auch ist dieses Bild von Mailändern gestiftet. Photogr. Naya No. 1886. Crowe u. Cavalcaselle V 65; Berenson: Lorenzo Lotto S. 82 ff. mit Abb.

Schule des Antonio Vivarini, Bologna, San Petronio: Ambrosius zwischen Gervasius und Protasius; s. Ricci, Guida di Bologna S. 19.

II.

Italo-byzantinische Georgsdarstellungen.

Neapel, Nationalmuseum, im Depot
1. No. 45, Inventar No. 84301: Drachenkampf, dem Bizamano d'Otranto zugewiesen von Crowe u. Cavalcaselle. I 59 Anm. 31.
2. Inventar No. 84307; Drachenkampf.

Palermo, Museum No. 852, Inventar No. 19: Triptychon mit Drachenkampf; XIII. Jahrhundert.

Ravenna, Museum:
1. No. 302: Drachenkampf
2. No. 345: Heilige auf 3 Streifen, zuunterst Demetrius und St. Georg zu Pferde mit Gegnern.

Süditalische Grotten. Nach Bertaux: l'art dans l'Italie méridionale; und nach Charles Diehl: l'art byzantin dans l'Italie méridionale. (Sämtliche vom Verfasser nicht gesehen.)
1. Grotta San Biagio bei Brindisi: Georg und Demetrius zu Pferde. Bertaux S. 149 mit Abb. Tf. IV; Diehl S. 59 mit Abb.
2. bei Erchie: Bertaux S. 146; Diehl p. 89.
3., 4. Santa Margherita bei Casalrutta: St. Georg 2 mal; Diehl S. 138, 139.
5. Gravina di Mottola: Drachenkampf; Diehl S. 124.
6. Nicolauskapelle am Mottola-Berg: St. Georg zu Pferde; Diehl S. 145.
7., 8. Bei Palagianello; Grotta Sant Andrea und Grotta San Giorgio mit St. Georg; Diehl S. 130, 131.
9. Bei Soleto, Grotta Santo Stefano: St. Georg; Diehl S. 95.
10., 11. Grotte Santi Stefani: St. Georg zweimal; Diehl S. 68, S. 76.

Wegen der Datierungen s. Diehl S. 165.

Venedig, San Giorgio de' Greci
1. Ikonostas mit Drachenkampf.
2. Drachenkampfikone.

Venedig, Museo Correr, Saal II. No. 221: Triptychon mit stehendem St. Georg auf einem der Flügel.

III.

Vergleichshalber zugezogene italienische Bildwerke, die nicht St. Georg darstellen:

Bonaventura Berlinghieri: Bild in der Florentiner Akademie, darauf St. Michael.

Schule Antelamis, Mailand: Oldrado da Trisseno.

Grabstein des Filippo de' Desideri, Bologna, Museo Civico. Photogr. bei Herrn v. Kretschmar.

Nicoló (Alunno) da Foligno, Foligno, San Niccoló: Krönung Mariä, hier erwähnt wegen des Reiters unten in der Landschaft. Abb. auf einer Postkarte der Ausstellung zu Perugia von 1907. Cicerone 675 m; Crowe u. Cavalcaselle IV 142; Frenfanelli: Niccoló Alunno e la scuola umbra S. 160.

Agnolo Gaddi, Florenz, Fresken im Chor von Santa Croce.

Giorgione, Castelfranco, Dom: Madonna mit Heiligen; hier erwähnt wegen des heiligen Ritters Liberale. Photogr. Naya No. 1016 u. a.

Giorgione (?), Venedig, Seminario Vescovile: Apollo und Daphne.

Leonardo da Vinci, Zeichnungen von Pferden und Drachen in Windsor und in der Ambrosiana zu Mailand; — Karton der Anghiarischlacht.

Luca Signorelli, Orvieto, Dom, Grisaillemedaillon: Perseus befreit Andromeda. Photogr. Alinari Pe 2a No. 5506a.

IV.

Andere, in dieser Arbeit besprochene Darstellungen.

1. Byzantinische heilige Krieger, koptische und andere orientalische (nach Orten und Herkunft).

Athosklöster.
Athoskloster Sographu.
Athoskloster Vatopedi.
Athoskloster Xenophontos.
Angers, Museum (Georg zu Pferde).
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Bronzeplatte mit 3 Kriegern.
„ „ St. Georg als Drachentöter.
„ „ St. Georg als Menschentöter (koptisch).
„ „ St. Theodor als Drachentöter.
Bleisiegel.
Bleisiegel (Georg als Drachentöter).
In Drivasto (Albanien) gefundenes Goldmedaillon.
Florenz, Museo Nazionale. St. Georg zu Pferde.
„ „ „ St. Theodor zu Pferde als Drachentöter.
Italo-byzantinische Darstellungen (s. II).
Italo-byzantinisch: Demetrius als Töter des Arius (und des Mamai).
Kaukasisch-byzantinische Darstellungen.
Kiew, Sophienkirche.
„ Reiterrelief aus dem Theodor-Kloster.

Kleinasien: byzantinische Darstellungen (Wandgemälde).
Koptische Reiter.
London, British Museum, Goldbronze.
„ Medaillon, St. Georg zu Pferde.
St. Lucas in Phokis, Mosaiken.
Münzen, byzantinische.
„ Rogers v. Antiochia.
Paris, Louvre Tryptychon Harbaville.
„ Specksteinplatte mit St. Demetrius.
„ andere Specksteinplatte: St. Demetrius.
„ ehemalige Sammlung Micheli: Bronzeplaque.
„ Ctesse de Béarn: Elfenbein mit mehreren Heiligen.
„ Ctesse de Béarn: Elfenbein mit St. Demetrius.
St. Petersburg, Eremitage, Specksteinrelief.
„ Sammlung Swenigerodskoi, Emaillen.
Radebeul bei Dresden. Samml. v. Kretschmar: Medaillon, Glaspasta, St. Georg zu Pferde.
Münze Rogers v. Antiochia.
Rom, Vatican. Bibliothek: Elfenbeintriptychon.
„ „ Menolog Basils II.
Staro-Ladoga (Rußland): Georgsfresko
Geschnittene Steine.
Venedig, Dogenpalast, Bibliothek: Buchdeckel zu Cl. I cod. gr No. 53.
„ Dogenpalast, Museo archeologico: Elfenbein.
„ San Marco, Domschatz: Buchdeckel mit acht heiligen Kriegern.
„ San Marco, Domschatz: Georgs-Medaillon, Emaille.

2. Antike Darstellungen.

Der sogenannte Alexandersarcophag.
Diptychon Barberini, Louvre.
Stele des Dexileos.
Dioscuren-Relief.
Marc-Aurels-Säule (Reiter).
Münzen: Philipp II. von Makedonien.
Münzen: Römische Kaiser.
Münzen: Constantius II.
Panathenäen-Fries vom Parthenon (Reiter).
Rossebändiger von Montecavallo, Rom.
Sarcophage (Hippolytos-Sarcophage).
Darstellungen des Thrakischen Heros (in Budapest, Bulgarien, Rumelien etc.).

3. Nord- und westeuropäische Darstellungen.

Angoulême, Kathedrale: Thorbogen. (Abguß in Paris, Trocadero.)

Jacques de Baerze: Retabel mit Heiligen, darunter Georg; im Museum zu Dijon.

St. Georg vom Baseler Münster.

Michel Colombe, Paris, Louvre: Drachenkampfrelief aus dem Schlosse Gaillon. (Paul Vitry in „Eichel Colombe“ sucht die Abhängigkeit dieses Werkes von den italienischen Vorbildern zu bestreiten.)

Elfenbeinsättel. (s. J. v. Schlosser im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des A. H. Kaiserhauses Bd. XV S. 283 ff.)

Darunter besonders: Der von J. v. Schlosser unter No. 12 publizierte.
Der Sattel aus der ehemaligen Sammlung Spitzer im Louvre.
Der Sattel König Wenzels v. Böhmen in Wien.

Englische Holzschnitzerei im South Kensington Museum, London.

Esslingen: Westportal der Liebfrauenkirche.

Kölnische Schule: St. Georgs-Altar im Walraff-Richartz Museum zu Köln.

Martin und Georg von Klausenburg: Reiterbildnis des Drachentöters Georg in Prag auf dem Hradschin.

Neuhauss in Böhmen, Fresken im Schloß: Georgslegende.

Niederländisches Wassergefäß, Florenz, Museo Nazionale.

Spanische Schule des XV. Jahrhunderts; London, South Kensington Museum: Polyptychon mit Szenen aus der Georgslegende.

Ungarisches Siegel von 1326; Abguß in Radebeul, Sammlung von Kretschmar.

Wasserspeier an französischen Kirchen.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Otto Adolf Alexander Freiherr von Taube von der Issen, am 21. Juni (9. a. St.) 1879 zu Reval in Rußland (Estland), als Sohn des damaligen Gutsbesitzers und russischen Staatsangehörigen Otto Freiherrn von Taube von der Issen und seiner Gemahlin Helene, geborenen Gräfin von Keyserling. Ich erhielt meinen ersten Unterricht durch meine Eltern und durch Privatlehrer. Von Ostern 1892 bis 1895 besuchte ich das Wilhelms-Gymnasium in Cassel. In Cassel erwarb ich mit meinen Eltern die preußische Staatsangehörigkeit. Seit Ostern 1895 besuchte ich das Wilhelm-Ernst-Gymnasium zu Weimar, das ich Ostern 1898 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Hierauf studierte ich die Rechte. Ein Semester in Genf, eins in Königsberg, drei in Göttingen, zwei in Berlin, bestand Anfang 1902 in Breslau die Referendarsprüfung und erwarb in demselben Jahre die juristische Doktorwürde der Universität Leipzig. Als Referendar war ich beschäftigt zu Hermsdorf u. K. am Amtsgericht, in Naumburg a. S. am Landgericht und an der Staatsanwaltschaft, in Lüneburg an der Regierung, in Fallingbostel beim Landratsamt. Im Herbst 1905 erhielt ich auf mein Gesuch die Entlassung aus dem Staatsdienste, verbrachte ein halbes Jahr in Italien, und studierte seit dem Frühjahr 1906 Kunstgeschichte, ein Semester in Leipzig, zwei in Berlin, eins in Jena und vier seit Ostern 1908 in Halle.

Das Examen rigorosum bestand ich den 9. Mai 1910.

Meine Lehrer während meines kunstgeschichtlichen Studiums waren:

in Leipzig die Herren:

Schmarsow, Schreiber, Studniczka, Heinze (†), Wundt, Brahn, Seeliger, Kötzschke;

in Berlin die Herren:

Wölfflin, Frey, Weisbach, Kekulé von Stradonitz, Delbrück, Simmel;

in Jena die Herren:

Graef, Weber, Lietzmann;

in Halle die Herren:

Goldschmidt, Wackernagel, Robert, Ebbinghaus (†), Menzer, Bauch, Lindner.

Ihnen allen sei mein wärmster Dank ausgesprochen.
